Antropología del Ritual

Víctor Turner

INGRID GEIST (*COMP.*)

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Alfonso de María y Campos
Dirección General
Rafael Pérez Miranda
Secretaría Técnica

Escuela Nacional de Antropología e Historia
Alejandro Villalobos
Dirección
Jorge Martínez Herrera
Secretaría Académica
César Arturo Lozano Cabello
División de Posgrado
Lourdes Mondragón Barrios
División de Licenciaturas
Luz Olivia Domínguez Prieto
Subdirección de Investigación
Anna Goycoolea Artís
Subdirección de Extensión Académica
Bruno Aceves Humana
Departamento de Publicaciones
Edit Romero Hernández
Cuidado de la Edición
Katia Vanessa López González
Corrección de estilo
Hilda Jiménez Reséndiz
Diseño y Formación

Fotografía de portada: José Brenet T., *Serie Caballeros Mayas. 25 x 20 cm.*

Antropología del Ritual
Victor Turner
Ingrid Geist *(Comp.)*

2002. Primera Edición
2008. Reimpresión
ISBN: 978-968-03-0369-4

D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba núm 45, col. Roma, 06700, México, D.F.
Escuela Nacional de Antropología e Historia
Periférico Sur y Zapote s/n col. Isidro Fabela, Tlalpan, D.F., C.P. 14030

Índice

pag. 5 Introducción

pag. 13 Capítulo I.
Víctor Turner:
Mukanda, circuncisión de muchachos.
Las políticas de un ritual no político

pag. 35 Capítulo II.
Víctor Turner: Dramas sociales y
metáforas rituales

pag. 71 Capítulo III.
Víctor Turner: Del ritual al teatro

pag. 89 Capítulo IV.
Víctor Turner: Dewey, Dilthey y drama.
Un ensayo en torno a la antropología de
la experiencia

pag. 103 Capítulo V.
Víctor Turner: La antropología
del *performance*

pag. 145 Capítulo VI.
Ingrid Geist: Encuentros oblicuos
entre el ritual y el teatro

pag. 189 Bibliografía de Víctor Turner

ESCUELA DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA DEL NORTE DE MÉXICO
SEP · INAH
EAHNM
Biblioteca

Introducción

Las líneas introductorias presentan un breve esbozo de la antropología simbólica de Víctor Turner y su antropología de la experiencia y del *performance*, con énfasis en los conceptos centrales del drama social, del ritual como tercera fase del drama social, la liminaridad como fase intermedia de la estructura temporal del rito y por último lo liminoide como reformulación de la liminaridad en el análisis de los procesos performativos de orden artístico. Con ello se pretende proporcionar un marco general dentro del cual se ofrecen al lector las traducciones de algunos textos turnerianos.

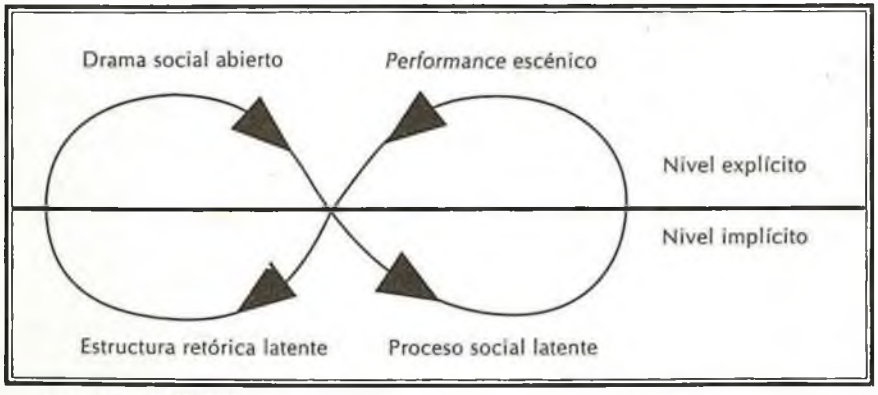
Turner conformó la noción de drama social en su estudio de los conflictos sociales entre los ndembu, en el continente africano, del que posteriormente hizo varias precisiones. El modelo del drama social abarca cuatro fases: la primera es la irrupción de una brecha mediante la violación intencional de una norma, como expresión de una postura crítica frente a las relaciones sociales vigentes;[1] la segunda fase consiste en la escalada de la brecha hacia una crisis, durante la cual los actores sociales forzosamente toman posición respecto a la infracción de la regla; la tercera es la fase de regulación del conflicto, en la cual se ponen en juego los mecanismos de reajuste que abarcan una gama de posibilidades, desde un llamado de atención informal hasta la ejecución de acciones rituales, representaciones artísticas o procesos jurídicos; y la fase final del drama implica dos soluciones alternativas: la reconciliación de los partidos en litigio para regresar a cierta armonía social o la escisión definitiva, la cual puede implicar el éxodo de uno de los partidos.

[1] La palabra inglesa *breach* denota ruptura, incumplimiento, violación, infracción, contravención y perturbación; por otra parte, implica también una apertura, como en "abrir una brecha en la muralla", es decir, abrir una brecha dentro de las relaciones estructurales. Por esta razón, se prefiere traducirla como "brecha" en lugar de "ruptura".

El tiempo dramático es dinámico y desplaza al tiempo de la rutina de la armonía o empresa social. El concepto de drama social se basa en que los sistemas socioculturales nunca son lógicos sino que están cargados de contradicciones estructurales y conflictos normativos. Turner relaciona lo anterior con la oposición entre lo indeterminado y todas las formas posibles de determinación. Lo indeterminado se expresa en el modo subjuntivo, la forma de la posibilidad. La realidad social es abierta e indeterminada, a pesar de los procesos de regulación y adaptación situacional que corresponden con el anhelo humano de transformarla en formas organizadas y sistematizadas. El drama social y las formas del *performance* se nutren mutuamente, aunque no de manera directa sino en un movimiento continuo, en el modo de la figura de Möbius que atraviesa niveles implícitos y explícitos [figura 1]. El drama social que ha estallado abiertamente conserva su presencia latente como un proceso social implícito, el cual proporciona el material para el *performance* explícito, ya sea como escenificación ritual o teatral. El *performance*, a su vez, se conserva como estructura retórica implícita y se manifiesta en las formas culturales de la interacción entre los partidos en litigio, en el drama social abierto.

El ritual y el teatro pertenecen a la tercera fase del drama social; si bien Turner usa una metáfora teatral para analizar los conflictos de los procesos sociales, no implica una identificación de éstos con los procesos rituales o teatrales. Turner

FIGURA 1. Interacción entre drama social y *performance* ▼



FUENTE: Turner [1989b:116].

responde repetidas veces a sus críticos en este sentido y hace énfasis en el carácter procesal de su metáfora, en oposición a las que son mecánicas o biológicas, frecuentemente usadas para la explicación de la realidad social. El drama social no es una réplica del drama escénico y éste tampoco lo es de aquél. El ritual y el teatro son mecanismos de regulación de las crisis sociales.

Para explicar el proceso ritual, Turner parte del modelo de Arnold Van Gennep y distingue tres fases: separación, limen o margen y agregación.[2] Todo rito es un proceso de transformación distinto de la ceremonia, la cual es un acto de confirmación. Desde esta perspectiva, todos los ritos son de paso, ya sea en sentido restringido —de crisis vital, por ejemplo, el paso de la infancia a la mayoría de edad; o de aflicción, en el caso de enfermedades o infortunios que aquejan a los actores sociales—; también en sentido amplio, como rito de cambio de poder o de investidura de un rol dentro de la jerarquía social y el pasaje de una estación natural culturalmente definida a otra, lo cual incluye los ritos agrícolas y calendáricos. En todos los casos se trata de la transición que vive un individuo o grupo social desde la visibilidad hasta la invisibilidad estructural y el retorno de la invisibilidad a la visibilidad estructural. El esquema trifásico del rito de Van Gennep es sobre todo un esquema espacial —aunque no exclusivamente— mientras que Turner reformula el esquema como una estructura temporal del rito, la cual también tiene implicaciones espaciales. Por otra parte, el interés de Turner se centra en la fase liminar, donde el individuo o grupo es descrito como carente de insignias y propiedades sociales, como muerto y vivo y no-muerto y no-vivo, al mismo tiempo. Se trata de un estado transicional de indeterminación durante el cual los individuos "**ya** no están clasificados y, al mismo tiempo **todavía** no están clasificados" [Turner, 1980:106; resaltado del autor].

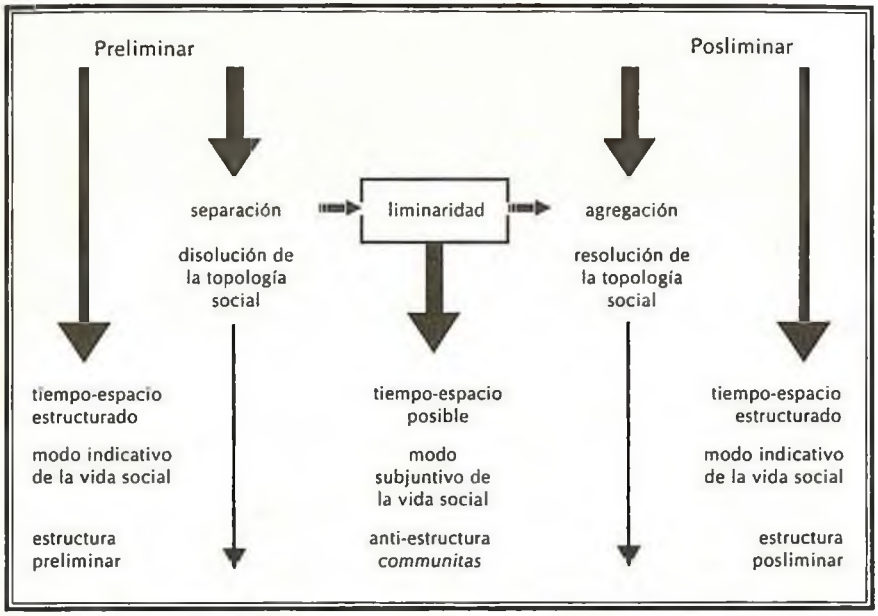
[2] No se retoma la conocida definición turneriana del ritual como "una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas" [Turner, 1980:21]. Ronald Grimes señala al respecto que no hay una conexión inherente entre religión, creencia y ritual. Al mismo tiempo, Grimes [1990:142 y 144] llama la atención sobre el hecho de que la búsqueda teórica de Turner rebasa y es radicalmente distinta de esta definición y plantea la necesidad de no repetir de manera estereotipada la terminología turneriana sino realizar una extensión crítica de sus teorías.

> Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también, al mismo tiempo, como la fuente de todos ellos y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación [*ibid.*:107].

En sus obras posteriores, Turner desarrolla la idea de la liminaridad como "reino de la posibilidad", con base en una metáfora lingüística: la posibilidad como modo subjuntivo. Distingue entre dos modos de la cultura: uno indicativo y otro subjuntivo, lo cual es una reformulación de su propuesta inicial, que distingue entre estructura y antiestructura o *communitas*, como dos modelos de sociedad. En todas las culturas, los dramas sociales proporcionan la materia prima en los modos indicativo y subjuntivo para el *performance* ritual o teatral. La liminaridad —junto con *communitas*— es una forma de antiestructura, es la fase del ritual en la cual se asoma un modelo alternativo de sociedad, aun cuando las acciones rituales se rigen por reglas firmemente establecidas por la tradición y la costumbre.

La estructura temporal del rito, entonces, parte del espacio-tiempo estructurado del modo indicativo de la vida social para —a través del rito de separación o la disolución de la topología social— dar cabida a un espacio-tiempo posible del modo subjuntivo de la vida social, caracterizado por su liminaridad. Desde el modo subjuntivo, a través del rito de agregación o el proceso generador de la topología social, se vuelve a instaurar un modo indicativo de las relaciones sociales [figura 2]. La fase liminar se presenta frecuentemente en el modo subjuntivo de la cultura, el modo de lo posible: "pudiese ser", "como si"; es el terreno de la hipótesis, la fantasía, la conjetura y el deseo. La liminaridad puede describirse como un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar. La liminaridad aparece como el manantial de un metapoder excesivo, por ejemplo, en la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que conduce al trance. El ritual y las artes del *performance* se derivan del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social, donde las estructuras dentro de las cuales el grupo vive su mundo social son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal.

FIGURA 2. Estructura temporal del rito ▼



FUENTE: Figura elaborada por Ingrid Geist.

ESCUEL SEP - INAH EAHNM Biblioteca MEXICO

Turner reserva la noción de lo liminoide especialmente para el *performance* teatral, aunque aparece también en la discusión de las peregrinaciones. El teatro es un proceso liminoide y surge del ritual social total. Pero en sentido amplio, la noción de lo liminoide abarca todo tipo de actividad crítica, creativa, libre, voluntaria, innovadora, independiente, reflexiva, autorreflexiva y lúdica. Las actividades liminoides tienen un carácter plural, fragmentario y experimental y comprenden expresiones artísticas, literarias, científicas y políticas —estas últimas, en el caso de los discursos que modelan alternativas sociopolíticas, por ejemplo, los manifiestos revolucionarios—. Sin embargo, la noción de lo liminoide es ambigua. Si bien pertenece a la esfera de la actividad creativa, crítica y autorreflexiva, esta esfera "del entretenimiento", en la cual Turner insiste, puede convertirse en la esfera del trabajo en el curso de la profesionalización de las actividades del ocio y, finalmente, puede constituirse en una industria del entretenimiento que no sólo exige rendimiento a sus trabajadores sino también a los consumidores.

Por otra parte, la distinción entre liminar y liminoide reafirma la dicotomía poco feliz entre sociedades tradicionales y modernas o sociedades tribales y postindustriales, como dice Turner repetidas veces. La dicotomía liminar-liminoide aparece en términos de lo obligatorio *versus* lo voluntario, lo colectivo-anónimo *versus* lo privado-individual, la tradición *versus* el juego de la oferta y demanda en el mercado y en la oposición tomada de Richard Schechner entre eficacia-ritual y entretenimiento-teatro.

Según Turner, el ocio ofrece la oportunidad de realizar actividades liminoides y voluntarias que no pertenecen a la antiestructura sino a la experimentación, con un repertorio variable. Los géneros liminoides hacen soportable al sistema y proporcionan a los individuos un estado flexible frente al mismo sistema y al cambio. Lo liminoide pertenece a un sistema latente de alternativas que puede designarse como protoestructura, ya que precede a las formas innovadoras.

Es necesario continuar con el examen sobre la oposición entre antiestructura y protoestructura establecida por Turner. Si la liminaridad en el ritual es producto de una "deconstrucción"[3] de la topología social y, al mismo tiempo, condición para el proceso generador de una nueva topología social, la antiestructura también deviene en protoestructura. Por otra parte, lo liminar implica tiempo de trabajo (las acciones rituales son trabajo y los dioses, santos o antepasados trabajan), mientras que lo liminoide presupone la división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. En el primer caso, tanto las actividades productivas como las simbólicas

[3] El término "deconstrucción" es usado en un sentido descriptivo. Se refiere a la fase del proceso ritual que se orienta hacia la suspensión de la signicidad y del tiempo cosmológico. Por ello este texto no se adhiere al deconstruccionismo, por ejemplo, de Jacques Derrida [*vid.* Mier, 1989:207-256]. Mier señala que "la tarea deconstructiva evoca el rastro, asume radicalmente la imagen del signo no como restauración de la presencia, sino como el residuo de una errancia" [*ibid.*:236]. Nuestra propuesta, en cambio, es la de comprender cómo, a través de los mecanismos deconstructivos o desarticuladores, el ritual abre la posibilidad de un campo de presencia a partir del cual emerge el sentido. Viene a la mente la manera en la que Jean Françoise Lyotard se refiere a la música como "arte producido por el tiempo", que desemboca en una "resolución": "la terminación de una tensión, incluso una disonancia, entre sonidos o secuencias de sonidos, gracias a su combinación final en un acorde común". Parafraseando a Lyotard, el ritual es una pieza de tiempo que debe resolverse. "Es como si el tiempo y el material sonoro que lleva consigo tuvieran que cerrarse definitivamente tras unas crisis que sería[n] en realidad el momento del tiempo mismo" [Lyotard, 1992:44 y s].

son trabajo, por tanto, lo liminar introduce ritmos, *tempos* y tiempos distintivos en su proceso unitario. En cambio, lo liminoide ya presupone una topología temporal (trabajo *versus* ocio), en este sentido, parece ser una categoría espacial, mientras que lo liminar se afirma como temporal: lo liminar transforma al individuo o grupo sometido al ritual y lo liminoide ofrece un espacio de entretenimiento para luego reingresar a la rutina idéntica antes y después del acto performativo.

En el contexto de la distinción entre lo liminar y lo liminoide, Turner aborda repetidas veces la noción del juego. El trabajo y el juego se enlazan en el ritual, el juego es algo serio y pertenece a la esfera antiestructural, mientras que en las artes del *performance* se enlaza con el entretenimiento, presupone un tiempo de ocio y pertenece a la esfera protoestructural. Turner hace énfasis principalmente en el aspecto lúdico, libre, y hace caso omiso de que el juego implica un marco reglamentario dentro del cual se desarrolla. Esto se aclara cuando, por ejemplo, discute la noción del juego en relación con la experiencia del fluir y reflexiona sobre el marco reglamentario que Csikszentmihalyi expone como condición que hace posible tal experiencia. Turner constata que esta última más bien pertenece a la estructura, mientras que el juego, es decir, la libertad lúdica, forma parte esencial de la protoestructura. Los textos más interesantes al respecto son los que incluyen los aportes de la neurobiología, por los cuales Turner muestra cierta fascinación. No obstante, lamenta que en esta disciplina no haya lugar para el juego y enfatiza la libertad lúdica. El juego no cabe dentro de nada particular, trasciende y rechaza cualquier tipo de localización, ubicación o fijación; es comparable al *trickster* del mito.

Ingrid Geist

Obras consultadas

Grimes, Ronald L.

1990 "Victor Turner´s Definition, Theory, and Sense of Ritual en Ashley, Kathleen M. (ed.) *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, pp. 141-146.

Lyotard, Jean-François

1989 *La fenomenología*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidos.

Mier, Raymundo

1989 "Incidencias: el desconstruccionismo en juego", en *Acta poética*, Revista del Seminario de Poética, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, núms. 9 y 10, pp. 207-256.

Turner, Víctor W.

1974 *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI.

1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press.

1986 "Dewey, Delthey, and Drama. An Essay in the Anthropology of Experience", en Turner, Víctor y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press.

1988 *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications.

1989a *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main, Nueva York, Campus Verlag.

1989b *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Nueva York, Edition Qumram im Campus Verlag.

Capítulo I

Mukanda, circuncisión de muchachos.
Las políticas de un ritual no político*
Víctor Turner

Cuando llegué a examinar los datos recabados sobre la ejecución del *mukanda*, el rito de circuncisión de los jóvenes ndembu de Zambia, encontré un dilema respecto de la forma más provechosa para describir el rito, debido a que la presentación depende del tipo de análisis. Había comenzado el trabajo de campo con dos orientaciones teóricas diferentes y éstas determinaron los tipos de datos que reuní y, en cierta medida, que predeterminaron el análisis. Por un lado, siguiendo la tradición investigativa del Instituto Rhodes-Livingstone, recabé datos que me habrían permitido analizar la estructura del sistema social dentro del cual ocurría el *mukanda*. Registré genealogías, hice diagramas de chozas, descubrí alianzas y rupturas políticas entre grupos y subgrupos y tomé nota de las características sociales de los participantes del ritual. Por otro lado, registré los detalles rituales, las interpretaciones de expertos y seglares y los patrones de comportamiento secular relacionados directamente con la observación y el mantenimiento del complejo ritual.

Fue posible reconstruir un sistema de relaciones sociales entre los participantes del primer grupo de datos y relacionarlo con los acontecimientos previos sobre los principios generales que subyacen a la estructura social ndembu. Con el segundo

---

*"*Mukanda*, Boys' Circumcision: The Politics of a Non-Political Ritual", en Turner, Víctor W., *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985, pp. 53-69. La traducción estuvo a cargo de Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist. Una primera versión que comprendía fragmentos de este artículo fue traducida por Saúl Millán.

grupo de datos pude mostrar el *mukanda* como un sistema de costumbres regido por los mismos principios que ya había aislado en el análisis de los rituales ndembu. Por tanto, quedaban dos esferas de estudio virtualmente autónomas: la estructura social y la cultural del *mukanda*.

Sin embargo, durante el periodo del *mukanda* la mayoría de los eventos que había observado estaban significativamente vinculados entre sí, no sólo respecto a las observaciones en los sitios y las fases sagrados sino también en otros lugares y momentos del área sociogeográfica fuertemente involucrados en la ejecución del ritual. Dichos eventos mostraban una interdependencia dinámica, de la que consideré necesario exponer sus fundamentos. Planeé un símil según el cual la estructura cultural del *mukanda* se asemejaba a una partitura musical, y sus actores, a los integrantes de una orquesta. Deseaba descubrir una forma de expresar y analizar la interdependencia dinámica entre partitura y orquesta, plasmada en ese *performance* único. Aún más, quería descubrir un marco de trabajo teórico que pudiera ayudar a comprender por qué ciertas personas y secciones de la orquesta obviamente no simpatizaban con el director ni entre sí, aunque, ciertamente, todos eran músicos calificados y bien entrenados en las características de la partitura. Ni las propiedades del grupo social en calidad de orquesta, ni las características de la partitura tomadas aisladamente parecían capaces de dar cuenta plena del comportamiento observado: los titubeos en ciertos pasajes, los lapsos en la empatía (*rapport*) entre el director y las cuerdas o los intercambios de gestos de desagrado y sonrisas de simpatía entre los ejecutantes. De manera similar, aclaré que los sucesos dentro y fuera del contexto ritual que observé en el *mukanda* estaban influenciados por la estructura de un campo que incluía por igual los componentes "ritual" y "social".

Cuando leí por primera vez *Field Theory in Social Science* de Kurt Lewin [1951] observé que se había dado un gran paso en el análisis de la vida social. Lewin logró de manera definitiva, mediante su acercamiento según la "teoría de campo", unir una variedad de hechos de la psicología individual y social que desde un punto de vista clasificatorio parecen tener poco en común. Lo hizo considerando a la barrera entre el individuo y el entorno como indefinida e inestable. Su

aproximación exige énfasis en un campo organismo-entorno, cuyas propiedades se estudian como características de campo y no como rasgos del organismo separados del entorno. El flujo de eventos dentro del campo, en cierta medida, siempre está dirigido por las relaciones entre la estructura externa y la interna.

De acuerdo con Lewin, "una herramienta básica para el análisis de la vida en grupo es la representación del grupo y de su entorno como 'campo social' ". Según el autor, cualquier evento o suceso de este campo "ocurre en y es el resultado de una totalidad de componentes sociales coexistentes, como los grupos, subgrupos, miembros, barreras, canales de comunicación, etcétera". Esta totalidad tiene una estructura, la cual se describe como la "posición relativa de los componentes, que son las partes del campo".

Después de leer a Lewin me percaté de que las conductas observadas durante el *mukanda* en gran medida se hacían inteligibles si se les consideraba como sucesos dentro de un campo social compuesto de las creencias y prácticas genéricas del *mukanda,* por un lado, y de su entorno social específico, por otro. En la práctica, no podía ser trazada una línea de demarcación entre estos dos grandes conjuntos de determinantes. Debido a que la principal actividad en este campo era la ejecución de un extenso ritual, me pareció adecuado llamarlo el "campo ritual del *mukanda*". Entonces, cabe preguntar cuáles eran sus características y relaciones centrales.

Primero, se debían tomar en cuenta los límites espaciales del campo ritual; éstos eran fluidos, cambiaban en cada situación, pero correspondían aproximadamente con los límites de un vecindario, el cual he definido como una unidad discreta (*cluster*) de aldeas. Todos los muchachos que serían circuncidados procedían del vecindario, al igual que la mayoría de los oficiantes. Sin embargo, a las grandes ceremonias públicas de inauguración y término del *mukanda* asistían personas de varios vecindarios e incluso de varios distritos (*chiefdom*). Durante una fase del periodo de reclusión, los danzantes enmascarados de la hermandad visitaron las aldeas del vecindario adyacente, por tanto, la frontera del campo ritual era vaga y variable. Sin embargo, en la mayor parte del ritual, la frontera coincidía con el perímetro del vecindario.

Ahora bien, el vecindario ndembu tiene ciertas características generales que afectan crucialmente el campo ritual de cualquier celebración del *mukanda*. El vecindario consiste en cierto número de aldeas —pueden ser dos o hasta más de una docena, separadas una de otra por distancias variables, desde 50 yardas hasta un par de millas—; pocas de ellas se vinculan por lazos matrilineales, es decir, por el principio dominante de la descendencia. Casi todos los asentamientos tienen una historia corta y sus habitantes provienen de otros vecindarios o distritos. Tales aldeas se enlazaron rápidamente mediante una compleja red de matrimonios y la afinidad asumió una importancia política. Debido a que el matrimonio es virilocal y la mayoría se lleva a cabo dentro del vecindario, casi todas las aldeas crían a jóvenes que son miembros matrilineales de otras, como si fueran sus hijos seminales. Esto es un detalle importante del *mukanda:* los padres protegen y atienden a sus hijos durante la circuncisión y la reclusión. El lazo padre-hijo, crucial para la integración del vecindario, se extiende también en la costumbre ritual.

Tal como mostré en *Schism and Continuity in an African Society* [1957], los vecindarios son agrupamientos inestables, ya que con frecuencia los habitantes de las aldeas se dispersan y migran por las tierras. Muchas veces, la facción escindida o la aldea emigrante cambian su afiliación de vecindario. Estas características de inestabilidad y transición imposibilitan cualquier control político de un jefe sobre los demás. No existe un criterio claro y dominante para validar dicha autoridad. Al igual que con otros patrones de las relaciones sociales ndembu, hay una coexistencia y competencia situacional de varios principios que confieren prestigio, pero no el control. Por tanto, en cada vecindario comúnmente existen dos o más aldeas que reclaman preeminencia moral sobre las otras, alegando en virtud de un solo criterio. Una aldea, por ejemplo, puede reclamar su dominio sobre las tierras con el argumento de que ha residido en tal territorio durante más tiempo que cualquier otra. Su alegato puede ser contestado por una aldea asentada posteriormente, cuyo linaje central se relaciona de manera muy próxima con el jefe ndembu más antiguo o el subjefe del gobierno regional (que incluye varios vecindarios).

El conflicto entre las aldeas es pertinente para el análisis del *mukanda* porque el jefe que patrocina el ritual obtiene reconocimiento general dentro y fuera de su vecindario, como líder moral o jefe político. Así, cada *mukanda* es precedido por luchas entre facciones por el derecho de patrocinarlo. Cada jefe mayor trata de explotar sus relaciones de parentesco, de afinidad y de amistad con los miembros de otras aldeas para fortalecer su objetivo. También puede tratar de ganarse la lealtad de su jefe local, quien debe inaugurar el ritual del *mukanda*. De los resultados de esta lucha dependen las asignaciones específicas de las investiduras rituales, ya que las más importantes recaen en los miembros de la facción ganadora.

Al delimitar el campo ritual, también se debe tomar en cuenta la estructura de la aldea y el patrón de las relaciones entre ellas. Las aldeas son las subdivisiones locales más importantes del vecindario y deben considerarse tanto en términos de su interdependencia con el agrupamiento más amplio como respecto a su grado de autonomía en relación con éste. Aún más, las aldeas deben ser examinadas tanto desde el punto de vista de su interdependencia como de una independencia entre sí, esto es, en su relación con grupos estructuralmente equivalentes.

La pertenencia de las aldeas es la base para dar forma a la composición de la congregación ritual en el *mukanda*, asimismo, es un factor importante en las disputas que surgen durante los intervalos seculares entre las fases y episodios sagrados. Más importante que las características generales de la estructura de la aldea en esta clase de ritual es el contenido específico de las relaciones dentro y entre las aldeas durante el periodo del *mukanda*. Este contenido abarca los intereses, ambiciones, deseos y metas efectivos de los individuos y grupos que participan en tales relaciones. También incluye patrones de interacción heredados del pasado inmediato: resentimientos personales, recuerdos de situaciones de venganza o de sangre y rivalidades corporativas por la propiedad o por la lealtad entre individuos. En otras palabras, cuando se analiza la estructura de un campo social, no se debe considerar a las relaciones espaciales y al marco de las relaciones permanentes que los antropólogos llaman "estructurales" como las características cruciales únicas de ese campo sino que es preciso tomar en cuenta, en cierto momento operativo, "las orientaciones" del campo, es decir, las actividades de los individuos y grupos en favor de sus intereses y objetivos a largo plazo.

Un aspecto de la persistencia estructural de la sociedad ndembu muy significativo en este campo ritual son las relaciones categóricas que dan mayor importancia clasificatoria a la semejanza que a la interdependencia. El *mukanda*, en su simbolismo y patrón de roles, tiene la característica principal de no expresar unidad, exclusividad y constancia de grupos corporativos sino clases tan amplias como "hombres", "mujeres", "ancianos", "niños", "casados", "solteros", "circuncidados" y "no circuncidados", etcétera. Estas categorías atraviesan y enlazan las membresías de los grupos corporativos. En cierto sentido, cuando se ritualizan, representan la unidad y continuidad del sector más amplio de la sociedad, ya que manifiestan las constantes y las diferencias universales de la sociedad humana: edades, sexos y aspectos somáticos. Al enfatizar estas características en el contexto sagrado de un gran ritual público, las divisiones y oposiciones entre los grupos corporativos y entre el conjunto del sistema social (visto como una configuración de grupos) y todos o algunos de sus grupos integrantes se aminoran y retiran del centro de la atención. Por otro lado, las relaciones categóricas se ritualizan en pares opuestos (hombres/mujeres, ancianos/jóvenes, circuncidados/no circuncidados, etcétera) y de esta manera se hace una transferencia de las luchas entre los grupos corporativos a la polarización de las categorías sociales.

Se debe hacer hincapié en que el *mukanda* es, sobre todo, un ritual represivo, no un ritual de rebelión o un *performance* de impulsos socialmente ilícitos. En suma, el *mukanda* excluye el conflicto del comportamiento estereotipado exhibido en los eventos rituales. El severo peligro físico para los novicios, por un lado, y la amenaza de luchas entre los grupos corporativos en las fracturas seculares de la situación ritual, por otro, son parcialmente contrarrestados por una fuerte necesidad de cooperación entre las categorías sociales. Se imponen duras penas a aquéllos que desobedecen a los oficiantes del ritual y se cree en terribles castigos sobrenaturales para los que violan el tabú. Estos medios mantienen la oposición entre las categorías sociales dentro de límites estrechos y, en la situación ritual, se enfatiza más su interdependencia que su mutuo antagonismo.

Si bien los grupos corporativos específicos no reciben una expresión directa en las costumbres rituales del *mukanda*, en cambio se representan vívidamente ciertas relaciones típicas de parentesco: las relaciones padre-hijo. Uno de los objetivos del

mukanda es modificar la relación entre madre e hijo y entre padre e hijo; después del *mukanda* las relaciones entre los integrantes de estas tres posiciones sociales son guiadas por valores diferentes y dirigidas hacia metas distintas de las que prevalecían antes del ritual. Los muchachos, los niños "impuros", parcialmente afeminados por el contacto constante con sus madres y otras mujeres, se convierten, debido a la eficacia mística del ritual, en miembros purificados de una comunidad moral masculina, capaces de tomar parte en los asuntos jurídicos, políticos y rituales de la sociedad ndembu. Este cambio tiene repercusiones en las relaciones con sus padres, las cuales no solamente transforman la estructura de la familia elemental —las formas de interrelación entre hijos y padres—, también cambian los lazos extrafamiliares de descendencia matrilineal y de afiliación patrilateral. Un muchacho, por medio de cada uno de sus padres, tiene lazos con diferentes grupos corporativos: mediante la madre, con el núcleo matrilineal de la aldea y mediante el padre, no sólo con otra aldea sino también, por extensión, con unidades más amplias de la sociedad: el vecindario, el distrito o la tribu.

El *mukanda* fortalece las lealtades más amplias y reduce las más estrechas. La matrilinealidad es el principio que rige a través del tiempo la persistencia de unidades locales estrechas. Es un principio de importancia cardinal en la sociedad ndembu y se ritualiza en un gran número de contextos. Sin embargo, en el *mukanda* se enfatiza la unidad de los varones, independientemente de sus interconexiones matrilineales. El lazo padre-hijo adquiere una importancia especial y casi se considera representativo de los valores y normas que rigen las relaciones de la comunidad ndembu más amplia. Es un ligamento que une a los grupos locales en una comunidad tribal. La separación entre hombres y mujeres en el *mukanda* no sólo es una expresión ritualizada y exagerada de las diferencias físicas y psicológicas entre hombres y mujeres sino que se utiliza también el lenguaje de la sexualidad para representar la diferencia entre las formas opuestas de ordenar las relaciones sociales, que en la cultura ndembu se han asociado con la descendencia a través de los padres del sexo opuesto. En el *mukanda* las relaciones madre-hijo y padre-hijo se han convertido en símbolos de relaciones amplias y más complejas.

Hasta aquí, he mencionado algunos de los rasgos espaciales y estructurales más importantes del campo ritual del *mukanda* y he indicado que las características generales de la estructura social ndembu se combinan de manera idiosincrásica, en consonancia con los intereses y propósitos de los miembros de la comunidad actual. En "Ritual Aspects of Conflict Control in African Micropolitics" [Turner, 1985] muestro cómo las relaciones sociales existentes se alinearon específicamente en una sola celebración del *mukanda*.

Desde el punto de vista de este análisis, tales características espaciales y estructurales realmente se relacionan con lo que Lewin llamaría un "campo de poder", más que un "campo de fuerza". El concepto de "poder" se refiere a "una posibilidad de inducir fuerzas" de una cierta magnitud sobre otra persona o grupo. No significa que el grupo de Nyaluhana de hecho ejerza presión sobre el grupo de Machamba. He descrito un campo de poder cuyos límites coincidían aproximadamente con los de un vecindario ndembu que se componía de aldeas de varios tamaños, algunas de las cuales reclamaban, por varios criterios, el liderazgo moral del vecindario. Las aldeas se vinculan con otras por lazos de parentesco y afinidad cuya cantidad y eficacia es variable. En otros trabajos he discutido otras agrupaciones y relaciones en la estructura de este campo de poder [*vid.* Turner, 1967:151-279].

Ahora bien, la decisión de celebrar el *mukanda* convirtió a este campo de poder en un "campo de fuerza" —aquí, desde luego, no uso los términos "poder" y "fuerza" como los usan comúnmente los científicos políticos, más bien corresponden aproximadamente a "potencia" y "acto"—. Lewin define a la fuerza como una "tendencia a la locomoción", en donde ésta se refiere a la "relación de las posiciones en diferentes momentos". ¿Qué significa esto al analizar el *mukanda*? Por un lado, que al competir por los roles directivos del ritual, las distintas agrupaciones ponen su poder a prueba. Las fuerzas están dirigidas hacia una meta y las metas determinan la estructura de los campos de fuerza específicos. En esta situación, los participantes del *mukanda*, individualmente o por secciones y facciones, compiten por metas comunes, es decir, por los roles rituales más importantes, con la finalidad de obtener prestigio. Pero el concepto de "campo de fuerza" implica más que la teleología de la lucha por beneficios a corto plazo, ya que la secuencia compleja de eventos rituales se asocia con algo más que fines particulares.

En un aspecto importante, el *mukanda* es un "mecanismo" cibernético dirigido por las costumbres para restaurar un estado de equilibrio dinámico entre los componentes estructurales cruciales de una región de la sociedad ndembu que ha sido alterada por el crecimiento de un gran número de muchachos. Demasiados jóvenes "impuros" (*anabulakutooka*) andan "vagando" alrededor de las cocinas de las mujeres. No hay suficientes jóvenes sentados en el foro (*chota*) de la aldea que participen en los sucesos de los adultos. En muchas aldeas es interés general que estos muchachos entren al grupo adulto y así corregir los escollos del curso común de la vida social provocados por su presencia. Debido a la creencia de que los varones ndembu no circuncidados son impuros y también inmaduros, el aumento natural de estas personas provoca un desequilibrio numérico y también de la influencia social entre hombres y mujeres. Esto se debe a que los no circuncidados pertenecen a la esfera de las actividades femeninas y su apego a ésta se hace mayor conforme pasa el tiempo. En un momento dado, la constelación nuclear de las relaciones sociales en una aldea ocurre entre el parentesco de los varones, por vía matrilineal o patrilateral unida a su jefe. Pero las relaciones de autoridad y respeto y de superordinación y subordinación conciernen sólo a los circuncidados. Si las "relaciones estructurales" pueden definirse como relaciones sociales que ocurren con un alto grado de constancia y consistencia con base en normas sancionadas por una fuerza organizada y/o por medios místicos, podría decirse que sólo los hombres circuncidados participan en tales relaciones.

Los hombres normalmente no dan órdenes ni castigan a los niños no circuncidados. Se cree que los espíritus ancestrales no castigan con enfermedades o desgracias a estos muchachos debido a que no se les considera personas responsables. Los niños no están destinados a sufrir, sin embargo, pueden afligirse por las faltas de sus madres, ya que son vistos como parte de la personalidad social de ellas. Pero una vez que los varones han sido purificados y convertidos en "hombres" por medio del *mukanda*, deben obedecer a sus mayores, cumplir con las normas que rigen cada categoría de las relaciones de parentesco y pueden ser castigados por cualquier hombre mayor que ellos, por desobediencia. También pueden afligirse por los espíritus, como personas independientes o

como representantes de subgrupos estructurados de la sociedad ndembu. Por lo tanto, si existen demasiados jóvenes no circuncidados dentro de una aldea o un vecindario, podría haber escasez de jóvenes iniciados para realizar las tareas de mantenimiento rutinario de la aldea y los no circuncidados serían cada vez más reacios a las disciplinas que rigen las relaciones estructurales.

El apego prolongado a la madre y a la esfera femenina se simboliza comparando el prepucio con el labio mayor. Al retirar el prepucio mediante la circuncisión, se elimina simbólicamente la feminidad del niño. La propia operación física es un símbolo del cambio de *status* social.

Por tanto, existen dos importantes categorías de fuerzas en el campo ritual del *mukanda* relacionadas con dos tipos de metas. Una tiene que ver con el mantenimiento de la estructura tradicional de la sociedad ndembu. Los medios que se emplean son una secuencia de costumbres rituales orientadas a corregir la tendencia de desviar el balance numérico entre las categorías sociales reconocidas por los ndembu. Los miembros de este grupo no explicitan la situación en este nivel de abstracción, sólo dicen que "hay muchos niños (*atwansi*) en las aldeas que no han sido cortados (*kuketula*) o circuncidados (*kwalama* o *kwadika*), de modo que los mayores del vecindario sienten que sería bueno circuncidarlos". Al presionar un poco más, los ndembu admiten que es inconveniente la existencia de demasiados muchachos no circuncidados en una aldea, ya que los hombres circuncidados no pueden comer alimentos preparados en el fuego en el cual se preparan los alimentos de aquéllos, ni usar un plato en el que hayan comido. Nuevamente, dirán que los varones de una aldea están claramente divididos en circuncidados y no circuncidados y que los primeros hacen burla de los segundos. Esta división atraviesa los grupos de hermanos (*siblings*), aunque se cree que no debe haber discrepancia entre ellos. Al fundarse una nueva aldea, los hermanos de útero y los hijos varones de las hermanas forman la unidad principal y, en otros contextos, el principio de la unidad entre hermanos se acentúa. Los hermanos mayores o primos paralelos actúan frecuentemente como los guardianes (*ayilombweji*) de sus hermanos o primos menores durante el periodo de encierro que sigue a la circuncisión. De esta manera, son inducidos a una relación solidaria y cercana, que de alguna manera les ayuda a superar su propia separación de la madre.

Entonces, las creencias tradicionales de la función del *mukanda* originan una situación de incomodidad tanto moral como física cuando hay demasiados muchachos no circuncidados en un vecindario. Sin duda, esta sensación, asociada con la ansiedad de los padres porque los muchachos se apegan demasiado a sus madres y, generalmente, con la irritación de los hombres por la existencia de muchos jóvenes indisciplinados, impone un tono dominante en la vida del vecindario.

En tal atmósfera la sugerencia de un adulto responsable de que debería realizarse el *mukanda* es recibida con cierto alivio, aunque también con reserva, ya que se sabe que la realización del ritual *mukanda* es difícil y peligrosa e involucra la participación, de una manera u otra y durante varios meses, de casi todo el vecindario. Los seres humanos siempre aprecian el sentirse seguros respecto al buen funcionamiento de ciertas relaciones sociales dominantes. Si éstas ocurren de manera apacible y, por así decirlo, sin obstáculos, se sienten más capaces de perseguir sus objetivos personales y faccionales. Si sienten que se realizan y se observan las costumbres en su totalidad, son más capaces de prever el resultado de las actividades realizadas con el fin de lograr sus objetivos específicos. También pueden sentir que la totalidad de interacciones sociales en las que participan —en ciclos temporales que se sobreponen— tiene un marco. Ciertas acciones y transacciones son obligatorias, sin importar cuán onerosas puedan parecer. Si éstas no se cumplen o lo hacen inadecuadamente, el marco ya no puede sostenerse como garantía y prototipo de la empresa social general. La inseguridad e inestabilidad aparecen cuando ya no se realizan periódicamente las interacciones que mantienen y expresan las costumbres estructurales cruciales.

Ahora bien, el *mukanda* es un mecanismo construido dentro del sistema de costumbres que otorga una medida de forma y un carácter repetitivo a las interacciones sociales ndembu; elimina o minimiza temporalmente los errores y desviaciones del comportamiento esperado según la normatividad. Estos errores no deben considerarse como brechas abiertas y dramáticas frente a la normatividad ni como desafíos a los valores sino como una desviación del estado de equilibrio o complacencia ideal. Ciertamente, dentro de la cultura ndembu

hay otros tipos de mecanismos tanto jurídicos como rituales, además del *mukanda*, para la regulación de las brechas en la normatividad. Al igual que los rituales de muchas otras sociedades relacionados con la maduración sociobiológica de amplias categorías de individuos, el *mukanda* es un mecanismo correctivo más que regulativo, es una respuesta frente a las crecientes presiones masivas más que frente a emergencias específicas.

Otro grupo de fuerzas dirigidas hacia objetivos en el campo ritual del *mukanda* lo constituyen las acciones que hacen introducir en el campo y llevan a cabo todo tipo de propósitos personales en relación con los valores escasos del estado preexistente del campo del vecindario. Los individuos y grupos ven en el *mukanda* no sólo un medio para corregir y ajustar el marco más amplio de sus relaciones sociales sino también para aumentar su propio prestigio o para establecer su reclamo a ciertos derechos en las situaciones seculares y rituales subsecuentes. También lo ven como una oportunidad para reducir el prestigio y estropear los reclamos futuros de sus rivales.

En términos dinámicos, el campo ritual del *mukanda* discutido aquí representa la sobreposición de dos campos de fuerza, cada uno orientado hacia conjuntos de objetivos diferentes y contradictorios, porque las mismas personas actúan por el bien general del vecindario y, al mismo tiempo, compiten entre sí por los valores escasos. Si se pudiera examinar cada detalle del comportamiento público durante el periodo y en el sitio del *mukanda*, sin duda se descubriría que una clase de acciones está guiada por los objetivos y valores del *mukanda*; otra clase, por deseos personales y faccionales, en tanto que otra más representa una serie de compromisos entre estas tendencias "altruistas" y "egoístas". Y si se pudiera entrar en las opiniones privadas de los participantes, tal vez se inferiría que en cada mente los ideales altruistas y los motivos egoístas se confrontan entre sí, por lo común antes de emprender las acciones. Mis propias observaciones y registros de algunas conversaciones confidenciales apoyarían este punto de vista.

Debe tenerse claro que no postulo una simple dicotomía entre "ideales", como se manifiestan en la costumbre del *mukanda*, e "intereses egoístas o faccionales", como se expresan en ciertos tipos de comportamiento, puesto que los mismos

principios reconocidos y obedecidos de manera consciente o implícita, que rigen la interacción social, nunca se interrelacionan sin contradicciones. Es frecuente que un tipo de comportamiento inducido por un principio no concuerde armoniosamente con otro. A pesar de que cada principio controla un campo de actividad independiente, éstos se intercalan por la actividad de los sujetos que buscan sus objetivos de vida. Siempre que un principio irrumpe en un campo de actividad ajeno, modifica el comportamiento de las personas que buscan sus objetivos dentro de ese campo. Es frecuente que, en la práctica, el principio intruso —altamente valuado en su campo de actividad original— ejerza mayor influencia en el comportamiento que el principio dominante. Por tanto, la matrilinealidad, que debería gobernar sólo a las relaciones que surgen de la descendencia, en el caso de las mujeres ndembu casadas, algunas veces reemplaza al principio de virilocalidad como una determinante para la residencia.

Escribo como si personificara los principios, pero esto es sólo un recurso de conveniencia para expresar una interrelación muy compleja de variables. En realidad, las tensiones entre individuos y entre grupos generan comportamientos que traducen los fundamentos establecidos en operativos y no operativos. Incluso si la conducta observa un principio y no es totalmente egoísta, los fundamentos que la respaldan pueden discrepar e inducir a los actores a buscar objetivos inconsistentes o incluso contradictorios al mismo tiempo y con respecto a las mismas personas. Puede argumentarse que no existiría la sociedad si no hubiera cierta flexibilidad respecto a la manera en que cuajan los principios de organización. En esencia, una sociedad es toda una jerarquía de actividades correctivas y adaptativas, donde cada actividad más inclusiva corrige o regula las desviaciones o brechas de la actividad inmediatamente inferior.

Pero en esta jerarquía nunca hay algo semejante a una corrección radical de las desviaciones o la restauración total de las brechas. Las necesidades y tendencias biopsicológicas, por un lado, y los estímulos socioculturales, por otro, aseguran la permanencia de la perturbación en cada sociedad. Pero las actividades que conforman una sociedad están moldeadas por la costumbre y el molde surge sólo en las situaciones correctivas y de ajuste. La sociedad es un proceso de adaptación

que nunca puede consumarse plenamente porque involucra tantas adaptaciones especializadas como hay influencias de ese tipo en cualquier medio, tal como escribió Herbert Spencer hace un siglo. Una característica esencial del proceso social es la discrepancia entre sus principios estructurantes. Las luchas entre personas y grupos, continuamente provocadas por esas discrepancias, demandan actividades correctivas y adaptativas cuya jerarquía resume la vida social humana.

El campo ritual del *mukanda* muestra ciertas propiedades y relaciones relativamente constantes, tales como sus coordenadas espaciales y principios tradicionales de organización social. También muestra las propiedades dinámicas en forma de cadenas de actividades dirigidas hacia metas, las cuales pueden considerarse como campos de fuerza que se sobreponen y compenetran. El propio ritual de circuncisión, con los objetivos de purificar a los muchachos y de conferirles hombría social, establece uno de esos campos de fuerza. Los tipos de relaciones que se manejan tienden a ser relaciones categóricas, ya que suprimen de manera concomitante la expresión abierta de las relaciones corporativas.

Los objetivos privados y faccionales establecen un campo de fuerzas antitéticas. Ahí, justamente, las unidades de estructura y lucha de carácter corporativo tienden a ser suprimidas por el ritual. De tal manera, como no puede haber una aceptación lícita de las tensiones entre grupos corporativos, el comportamiento indicativo de éstas se excluye totalmente de los episodios sagrados del *mukanda*. Esto se observa claramente durante los intervalos seculares entre tales episodios y en aquellas regiones del campo ritual que no han sido sacralizadas. Quizás apenas sea correcto hablar de comportamiento "secular" y "sagrado" en el campo ritual del *mukanda*. Todos los comportamientos cercanos a los sitios principales del ritual y entre ritos estaban dirigidos por las relaciones entre los componentes estructurales y dinámicos del campo total. Las características del comportamiento de las relaciones sociales suprimidas por la costumbre del ritual florecen fuera de la jurisdicción de esa costumbre, y ésta se modifica e incluso se distorsiona respecto al patrón ideal, lo cual puede elucidarse con los relatos de los especialistas rituales, si se les entrevista en las condiciones adecuadas. Se modifica por los propósitos de las actividades de las personas y los grupos organizados de acuerdo con los principios justamente reprimidos por la costumbre ritual manifiesta.

Los cambios en el equilibrio entre los componentes estructurales del campo de poder del vecindario podían referirse al campo de fuerza de intereses que ejercían presión en la estructura de fuerzas propiamente enfocadas en el final del ritual. Había zonas del campo total donde las estructuras de los dos campos de fuerza principales tendían a coincidir, pero también había regiones de tensión y discrepancia. Los métodos de análisis que se han establecido en antropología no pueden proporcionar elementos adecuados para explicar las relaciones entre los factores interactuantes que determinan los eventos sucesivos y simultáneos en un campo de comportamiento de este tipo. Si, por un lado, se concluye que tal comportamiento puede ser clasificado como ritualista —una conducta formal prescrita, no entregada a la rutina tecnológica sino con referencias a las creencias y a los agentes místicos—, se obtiene un conjunto de datos útiles principalmente para el análisis cultural comparativo. Se puede comparar el comportamiento observado en un ritual con otras informaciones del mismo tipo de ritual y con los relatos de los informantes sobre este tipo de ocasión, con lo que es posible construir dos tipos de modelos. De las observaciones repetidas de un mismo tipo de ritual se pueden hacer afirmaciones tentativas acerca del patrón real en un momento dado, donde la exactitud del modelo varía según el número de situaciones. Por otra parte, con los relatos de los informantes se puede elaborar un modelo similar sobre el patrón ideal. Entonces, si se desea, es posible estimar el grado y tipo de desviación entre la situación específica y ambos modelos.

O bien, si se abordan los datos etiquetados como estructurales —razonablemente vinculados con las relaciones constantes y consistentes entre las personas, grupos y categorías—, se obtiene información pertinente para la construcción de dos modelos similares en un nivel diferente de abstracción: un par de modelos culturales.

Con el primer par se puede demostrar que existe una desviación entre la situación específica y los patrones normativos real e ideal; muestra dónde ocurre la desviación pero no por qué ocurre ni cuáles son los factores causales detrás de la misma. Con el segundo par de modelos se puede mostrar cuáles características de la estructura del sistema social total reciben expresión en cierto tipo de ritual. Cuando existe desviación entre los patrones ideal y real, se especula si esto se

debe a la naturaleza intrínseca del ritual —que quizá siempre permita, con su patrón simbólico, un alto grado de libertad para acomodar las variaciones locales y situacionales en la estructura de los grupos que lo realizan— o si el cambio social es el factor responsable de la divergencia. El análisis estructural, esencialmente, considera irrelevantes los aspectos de conducta que nunca o raras veces se repiten: los eventos únicos de los cuales está llena la vida social. Sin embargo, tal vez estos puntos de comportamiento tengan el mayor significado para el estudio de la sociedad vista como un proceso. Otra objeción al tipo de actividad de abstracción que enmarca los modelos, frecuentemente prestados de los supuestos del estudio de dos figuras dimensionales, es que los modelos estructurales y culturales no pueden compararse entre sí porque pertenecen a diferentes planos de análisis.

Es incierto que se puedan colocar problemas fructíferos en términos de la dicotomía cultura-estructura. Si la sociedad se concibe como una jerarquía de actividades o como un proceso de adaptación a estímulos innumerables y eternamente renovados desde el entorno, entonces, "cultura" se convierte en la propiedad de una sola e importante clase de actividad; y "estructura", en un término que significa una cierta constancia en las posiciones de los individuos activos mutuamente relacionados durante cierto curso temporal. Entonces, concebir a la sociedad como un movimiento de componentes bajo la influencia de fuerzas es permitir que se vislumbre un tratamiento sistemático de las formas de movimiento que no se determinan directamente por la cultura. Por tanto, la conducta idiosincrásica de los individuos puede manejarse dentro del contexto analítico del campo de actividad, ya que las consecuencias e implicaciones de este tipo de comportamiento están relacionadas con las propiedades constantes y dinámicas de dicho campo.

Los tipos de componentes o, usando los términos de Lewin, los "elementos de construcción" que tengo en mente no son conceptos generales basados en la abstracción de diferencias individuales, de tal manera que no hay un camino lógico de regreso de la abstracción taxonómica al caso individual. Al igual que Lewin, creo que el caso individual, el acontecimiento único, la relación particular, pueden representarse con la ayuda de unos pocos elementos constructivos o de sus propiedades. Tales elementos y propiedades se refieren al campo de actividad como un todo dinámico.

Un campo de actividad o situación total debe caracterizarse, en primer lugar, no como un agregado de elementos aislados sino en términos de los tipos de interdependencias espaciales y temporales que expresan su unidad operativa. Sólo así es posible examinar provechosamente los aspectos y fases de la situación. Cada caso puede, entonces, ser representado como un nexo espacio-temporal específico de estos componentes del "campo". Al respecto cabe preguntar cuáles son los componentes y sus propiedades para el *mukanda*.

El periodo del *mukanda*, incluyendo los preparativos y su secuela inmediata, corresponde con el **tiempo** de la situación. El vecindario donde se realiza lo ubica en el **espacio**. Tanto su tiempo como su espacio tienen **límites** o **fronteras**, los cuales tienen sus **condiciones**. Entre éstas existen grados de **permeabilidad** o **impermeabilidad**. El *mukanda*, por ejemplo, tiene su aspecto temporal único, en tanto que involucra la suspensión de muchas actividades que se realizan normalmente, pero también constituye una **fase** dentro de un proceso social de mayor inclusividad y muchas de sus actividades distintivas tienen una referencia a las actividades típicas de ese proceso más amplio. Los límites **iniciales** del *mukanda*, por tanto, ponen fin a algunas series de actividades y marcan el inicio de otras. Los límites **finales** del *mukanda* invierten este orden. También existen límites **mediatos**, donde se resumen ciertas actividades propias del periodo prerritual y se suspenden las actividades rituales. Estos límites mediatos se refieren a la relación entre el tiempo ritual y el no ritual, no tienen que ver con las fases del propio periodo ritual. Más aún, el *mukanda* tiene sus aspectos de autonomía espacial. Su frontera efectiva con la sociedad que lo rodea coincide con la del vecindario. Pero, como es tribal, varios miembros de su **personal** provienen de fuera del vecindario y, durante una fase de su ejecución, el *mukanda* se lleva a los vecindarios cercanos. Dentro de la situación del *mukanda* también existen fronteras que demarcan las áreas del espacio ritual, algunas de las cuales trazan también el límite entre el *mukanda* y la región sociogeográfica, al permitir selectivamente que en las áreas esotéricas entren ciertas categorías específicas de las personas de la región, esto es, que entren los varones circuncidados.

Una vez establecidos los límites temporales y las fronteras espaciales de la situación del *mukanda* y de sus condiciones, el siguiente paso es considerar

cuáles son sus elementos de construcción. Se debe dar prioridad a aquellos elementos que organizan el comportamiento en el contexto ritual. Lo que se podrían llamar los elementos o factores unificadores del *mukanda* son las metas del comportamiento. Éstas son divididas en **explícitas** e **implícitas**. Las primeras son verbalizables por la mayoría de los participantes. Las segundas se dividen en las **no constatadas** y las **inconscientes**. Las metas no constatadas pueden verbalizarse por una minoría de informantes inteligentes y tienen que ver con el reajuste de las relaciones sociales del campo. Las metas inconscientes no pueden verbalizarse, pero se delatan en la forma del simbolismo ritual y en el estudio comparativo de las discrepancias en los significados de los símbolos ofrecidos por los informantes en diferentes contextos rituales. Tales metas tienen que ver con la adaptación de la disposición psicobiológica del individuo a las condiciones generales de la existencia social humana, por ejemplo, con la adaptación de esa disposición a las exigencias del tabú del incesto que, al parecer, según la evidencia de la psicología profunda, lo encuentra incompatible de manera innata.

Las metas se distribuyen a lo largo del *mukanda* de tal manera que las personas, los recursos y las actividades se movilizan para lograr los objetivos instrumentales; éstos, cuando se obtienen, son vistos como medios para futuras metas. Por tanto, uno de los primeros objetivos explícitos del *mukanda* es circuncidar sin contratiempos a los muchachos. Una vez logrado éste, el próximo es cuidar que se recuperen apropiadamente. Cuando tal objetivo está cumplido, el siguiente es ver que los muchachos sean instruidos de manera correcta, hasta lograr la meta: regresarlos a la sociedad como hombres de la tribu, purificados y socialmente maduros. Cada objetivo o meta se centra en un campo de fuerza de estructura específica y existe una progresión lógica desde los objetivos mediatos hasta la meta final. La estructura de objetivos del *mukanda*, entonces, puede compararse con un cohete de varias fases donde, con cada paso, aumenta la velocidad para construir un *momentum* adecuado para alcanzar una meta.

Los objetivos implícitos de ambas categorías compenetran el gradiente de los explícitos. Por tanto, los especialistas que circuncidan a los muchachos buscan explícitamente que éstos nazcan como hombres. Inconscientemente, sin

embargo, según lo indican los cantos y el simbolismo, los mayores se acercan hasta donde más se atrevan para castrar o matar a los muchachos. Los impulsos infantiles y arcaicos buscan gratificación en la situación ritual a través de los medios claramente opuestos a los establecidos por la estructura de objetivos explícitos. Ciertamente, la forma simbólica característica del ritual representa una conjunción de tendencias opuestas. Las metas contrarias se representan de la misma manera, lo cual hace que gran parte de su oscuridad aparente se deba a su propiedad antilógica. En la mayoría de los rituales, la secuencia de objetivos explícitos es lógica, si se aceptan las premisas. Pero su simbolismo debe permanecer enigmático, a menos que se postule la existencia de objetivos implícitos.

Las metas del ritual, expresadas en palabras u ocultas en símbolos, estructuran las relaciones durante cierto periodo temporal. Las formas preexistentes de agrupaciones y relaciones se reacomodan en una nueva estructura establecida en conductas orientadas hacia fines. Se impone un campo de fuerza sobre la red de interacciones entre las aldeas de un vecindario. Este campo de fuerza se caracteriza por una estructura de roles específicos de oficiantes, novicios y otros participantes. Pero cada rol ritual, por sí mismo, se convierte en un objetivo a alcanzar y, una vez alcanzado, se convierte en un papel actuado en relación competitiva con otros roles para demostrar la importancia del actor. En otras palabras, el campo de fuerza del ritual suministra lo que Lewin llamaría un conjunto de "valencias positivas" para los miembros del campo del vecindario. Una valencia positiva es "una región (que puede representar una actividad, una posición social, un objetivo, o cualquier otra meta posible) atractiva para (cierta) persona (o grupo)". Por tanto, el mismo conjunto de patrones de actividades dirigidas hacia los fines que propiamente compone el ritual encubre y activa el campo de poder anterior de las interrelaciones vecinales. El sistema de interrelaciones vecinales se convierte en un campo de fuerza del vecindario o más bien en un conjunto de campos de fuerza que se compenetran. Pero este conjunto de campos de fuerza compenetrantes está subordinado a los fines unificadores del campo de fuerza ritual. El campo de fuerza ritual se caracteriza por una atmósfera cooperativa; los campos de fuerza del vecindario se caracterizan por una atmósfera competitiva.

Pero los valores comunes de todos los ndembu determinan que el logro de los fines rituales tiene prioridad por encima de la obtención de prestigio por parte de grupos y personas específicas. Los individuos y las facciones deben aceptar la frustración de sus ambiciones y aspiraciones a cambio de la afirmación de los intereses de lo que se considera el bienestar general de la comunidad más amplia.

Los campos de fuerza subyacentes, con sus metas competitivas, no son solamente aspectos arbitrarios del campo ritual total sino partes integrantes del mismo. Muchos tipos de rituales contienen aspectos que expresan conflicto y lucha. Estas formas estereotipadas pueden inducir muy bien los sentimientos que se reflejan en la *psique* de los participantes. Gluckman ha analizado dichos "rituales de rebelión" en *Custom and Conflict in Africa* [1955] y en *Order and Rebellion in Tribal Africa* [1963]. Pero cuando los rituales excluyen la expresión de ciertos tipos de conflicto y competencia de su estructura abierta y lícita, se postularía que, justamente, su contexto cultural está lleno de esos tipos de conflicto y competencia que quedan excluidos. El caso extremo puede encontrarse en el protestantismo puritano que en su estructura ritual suprime la competencia entre padres e hijos y entre hermanos y ordena la dependencia y colaboración en estas relaciones. En la vida secular del medio, sin embargo, reinaba la competencia feroz, el clásico *bellum omnium contra omnes* del capitalismo emergente. Tal competencia existía entre los empresarios y sus padres o hermanos sustitutos del sistema económico nacional.

Entre los elementos de construcción del campo ritual del *mukanda* existen varios tipos de agrupaciones sociales. Si consideramos al vecindario justo antes de la ejecución del *mukanda* como un campo de poder, esto es, un conjunto de posibilidades de inducir fuerzas de varios tipos y magnitudes, debemos examinar esas unidades y sus interrelaciones. Las unidades de poder dominantes en un campo de un vecindario ndembu son las aldeas y, por tanto, es necesario analizar su estructura general y la forma característica de su interdependencia. Pero como estamos considerando un campo de actividad específico, también es preciso discutir el contenido de las relaciones efectivamente existentes entre las aldeas en este campo. Es conveniente manejar la forma general, la interdependencia según patrones, así como el contenido **idiosincrásico** y las propiedades **específicas.**

El presente análisis comenzó con el establecimiento de los aspectos generales y específicos de las relaciones entre aldeas en el vecindario donde se realizó el *mukanda* estudiado. Este conjunto de relaciones fue llamado, en lugar de "sistema social", un "campo de poder" —según Lewin—, para resaltar que se trata de un estudio de dinámicas sociales y no de estáticas sociales. Aunque el campo de poder no tiene la misma dimensión conceptual como el campo de fuerza, sí implica la posibilidad de movimiento. Sin embargo, para investigar el estado del vecindario antes y durante los preparativos del *mukanda* fue necesario hacer algo muy parecido a un análisis estructural. La mayor diferencia entre este análisis y uno estructuralista ortodoxo es que aquí se descubrió el estado contemporáneo de las relaciones de poder entre los grupos reales del campo, asimismo, fueron examinados los principios tradicionales de organización que gobiernan las interdependencias relativamente constantes de las personas y los grupos. Debido a que se analizó la realidad con referencia a un lugar y tiempo en particular, no se podía mostrar el campo de poder del vecindario como un balance sino más bien como un imbalance de poder, "un estado inestable" que el proceso del ritual del *mukanda* transformaría, en poco tiempo, en campos de fuerza sobrepuestos y compenetrantes, llenos de luchas entre individuos y grupos.

Los conceptos de "equilibrio de poder" y "estado equilibrado" se refieren a modelos ideales de un cierto tipo y pocas veces a una realidad social que en cualquier momento puede mostrar desequilibrios y desviaciones de la norma. Al respecto, Karl Deutsch [1966:89-91] argumentó de manera convincente que el análisis tradicional de equilibrio debe ser sustituido por un modelo cibernético, como herramienta de las ciencias sociales para estudiar unidades sociales a lo largo del tiempo. Subraya que, según el análisis de equilibrio, un sistema regresará a un estado particular cuando ha sido "alterado"; que la alteración se imagina como proveniente del exterior del sistema; que el sistema "regresará con mayor fuerza a su estado original entre mayor haya sido la alteración"; que "la mayor o menor velocidad con la que el sistema reacciona o con la que sus partes actúan entre sí, de cierta forma, es irrelevante (y llamamos a esta cualidad 'fricción' para denotar que es una suerte de imperfección o mancha que no tiene un lugar propio en el equilibrio 'ideal'" y,

finalmente, que el análisis de equilibrio sugiere que "no pueden suceder catástrofes dentro de los límites del sistema, sino que, una vez que se rompa un equilibrio, casi nada puede decirse acerca del futuro del sistema de ahí en adelante".

No es ahora el momento de considerar las implicaciones del modelo cibernético para el estudio de los sistemas y campos políticos, con sus conceptos relacionados con retroalimentación, retraso, *input* y ganancia. Pero tal parece que al problematizar y, a la vez, considerar "normales" los conceptos de orden y cambio, equilibrio y desequilibrio, este modelo adquiere ventajas significativas sobre otro, que predice una sola dirección de cambio —la que restaura el sistema como estado equilibrado—. Es claro que la naciente disciplina de la antropología política debe encontrar conceptos que enfoquen plenamente los cambios de estado de los campos, los desequilibrios e incertidumbres de la sobrevivencia sistémica.

Obras consultadas

Deutsch, Karl
1966 *The Nerves of Government*, Nueva York, Free Press.

Gluckman, Max
1955 *Custom and Conflict in Africa*, Oxford y Glencoe, Blackweel y Free Press.
1963 *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Londres y Glencoe, Cohen and West y Free Press.

Lewin, Kurt
1951 *Field Theory in Social Science*, Nueva York, Cartwright, Harper.

Turner, Víctor W.
1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.
1967 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press.
1985 "Ritual Aspects of Conflict Control In African Micropolitics", en *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, pp. 43-52.

Capítulo II

Dramas sociales y metáforas rituales*

Víctor Turner

En este capítulo se realiza el escrutinio de algunas influencias que originaron la formulación de los conceptos desarrollados en mi trabajo de campo antropológico. Se mostrará cómo pueden utilizarse estos conceptos para el análisis de los símbolos rituales.

Al desplazarme de la experiencia de la vida social a la conceptualización y a la historia intelectual, he seguido la ruta de los antropólogos de casi todo el mundo. Aún cuando llevamos teorías al campo, éstas se vuelven relevantes sólo si esclarecen la realidad social. Frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada. Estas ideas tienen una virtud propia y pueden generar hipótesis nuevas. Incluso muestran cómo los hechos dispersos pueden estar conectados sistemáticamente.

Al estar distribuidas de forma aleatoria dentro de un vasto sistema lógico, las ideas parecen pasitas nutritivas dentro de una masa celular hecha de una pasta incomible. Las intuiciones tienden a permanecer en el campo de la experiencia, no así el tejido de la conexión lógica que las une. Más adelante se intentará ubicar las fuentes de algunas de las intuiciones que ayudaron a dar sentido a mi propia información de campo.

---

* "Social Dramas and Ritual Metaphors", en Turner, Víctor W., *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University Press, 1974, pp. 23-59. Traducción de Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist.

Los conceptos que se mencionarán, en orden de su formulación, son "drama social", "perspectiva procesal de la sociedad", "antiestructura social", "polisemia" y "polarización de símbolos rituales". Todos implican que la vida social humana es productora y producto del tiempo, el cual se convierte en su medida; ésta es una antigua idea que ha tenido resonancia en los diferentes trabajos de Karl Marx, Emile Durkheim y Henri Bergson. Siguiendo a Znaniecki, el reconocido sociólogo polaco, antes de hacer trabajo de campo insistí en la cualidad dinámica de las relaciones sociales y en considerar como esencialmente equívoca a la distinción de Comte entre "estática social" y "dinámica social" —elaborada posteriormente con mayor detalle por A. R. Radcliffe-Brown y otros positivistas—. El mundo social es un mundo del devenir, no del ser (salvo cuando el ser es una descripción de los modelos estáticos y atemporales que los hombres tienen en mente) y por esta razón los estudios de la estructura social **como tal** son irrelevantes, sus propias premisas básicas son erróneas porque no hay tal cosa como "acción estática".

Por tal motivo, aunque los uso, guardo cautela respecto a los términos "comunidad" o "sociedad", ya que frecuentemente se comprenden como conceptos estáticos. Esta visión vulnera el flujo real y la tendencia al cambio de la escena social humana. Por lo tanto, en busca de orientación filosófica, yo acudiría más a Bergson, por ejemplo, que a Descartes. Sin embargo, he recibido las advertencias de Robert A. Nisbet en *Social Change and History* [1969:3 y s] acerca del uso de "devenir" y nociones similares como "crecimiento" y "desarrollo", que se basan fundamentalmente en metáforas orgánicas. Nisbet enfoca nuestra atención en toda una familia de términos sociológicos y sociofilosóficos como "génesis", "crecimiento", "despliegue" y "desarrollo", por un lado, y "muerte", "decadencia", "degeneración", "patología" y "enfermedad", por el otro, que se derivan originalmente de la idea griega de *physis*. Literalmente, este término significa "crecimiento" y dio origen a la raíz indoeuropea de *bhu*: el concepto clave de la ciencia griega que implica la idea de "ciencia natural", como en fisiología, fisonomía, etcétera. Esta familia también se deriva del concepto básico de naturaleza, del latín "natura", que es la traducción incorrecta de *physis*. Natura viene de *natus*, que significa "nacer", con matices de *innato*, inherente e inmanente, de la raíz indoeuropea *gan*. La familia natura se encuentra en una relación consanguínea con la familia *gen* —generar, genital, género, genérico— y con las palabras germánicas *kind*,

kin y *kindred*. Todos estos términos "hacen referencia inmediata y fuera de duda al mundo orgánico, a los ciclos de vida de los organismos y de las plantas" [*ibid.*], donde su significado es literal y empírico. Pero cuando son "aplicados a fenómenos **sociales** y **culturales**, estas palabras no son literales. Son **metafóricas**" [*ibid.*:4]. Por lo tanto, pueden implicar confusiones, aunque resalten algunos rasgos importantes de la existencia social. De hecho, bloquean nuestra percepción de los otros. La metáfora del sistema social y cultural como máquina, popular desde Descartes, sencillamente es igual de equívoca.

No me opongo al uso de metáforas sino que considero que se deben elegir cuidadosamente las metáforas-raíz para que sean apropiadas y ofrezcan un potencial fructífero. Nisbet y también Max Black, el filósofo de Cornell, y otros han señalado que "quizá cada ciencia debe empezar con una metáfora y terminar con un álgebra, y quizá sin la metáfora nunca habría existido el álgebra" [Black, 1962:242]. Y, como dice Nisbet [1969:4]:

> La metáfora es sencillamente una forma de avanzar de lo conocido a lo desconocido [Curiosamente, esto corresponde con la definición ndembu del símbolo en el ritual]. Es una forma de conocimiento en la que las características de identificación de una cosa se transfieren, en un destello intuitivo, instantáneo y casi inconsciente, a otra cosa que, por su lejanía o complejidad, nos es desconocida. Philip Wheelwright señaló que la prueba esencial de la metáfora no es una regla gramatical sino más bien la cualidad de transformación semántica que surge.

De hecho, la metáfora es metafórica, transformadora. "La metáfora es nuestro medio de fusión instantánea de dos ámbitos de experiencia independientes, que producen una imagen que ilumina y encierra la idea de manera icónica" [*ibid.*]. Es probable que tanto los científicos como los artistas piensen primordialmente mediante tales imágenes; la metáfora puede ser lo que M. Polanyi llama el "conocimiento tácito".

La idea de la sociedad como un "gran animal" o una "gran máquina", tal como James Peacock [1969:173] expone, sería lo que Stephen C. Pepper llamó una "metáfora-raíz" [1942:38 y s], término que explica de la siguiente manera:

> El método, en principio, parece ser éste: un hombre que desea entender el mundo busca una pista para lograr la comprensión. Emprende su búsqueda en algún área

de hechos del sentido común e intenta entender otras áreas en términos de ésta. El área original, entonces, se convierte en la **analogía básica o metáfora-raíz**. El hombre describe las características de esta área lo mejor que puede o, si se quiere, "discrimina su estructura". La lista de sus características estructurales serán sus conceptos básicos de explicación y descripción. [Por ejemplo, las nociones del tipo *gen, kin o natura*]. Las llamamos un conjunto de categorías [un conjunto posiblemente exhaustivo de clases entre las cuales deben distribuirse todas las cosas] [...] En términos de estas categorías, el hombre procede a estudiar todas las otras áreas de hechos, ya sea de manera acrítica o previamente sometidas a un escrutinio crítico. Interpreta todos los hechos en términos de estas categorías. El impacto de estos hechos sobre las categorías puede dar como resultado el someterlas a una evaluación y reajustarlas, de manera tal que el conjunto de categorías cambie y se desarrolle. Puesto que normalmente (y al menos en parte, necesariamente) la analogía básica o metáfora-raíz surge del sentido común [que es la comprensión normal o el sentir general de la humanidad, pero para los antropólogos opera en una cultura específica], se requiere un gran desarrollo y refinamiento del conjunto de categorías para que sean adecuadas a una hipótesis de alcance ilimitado. Algunas metáforas-raíz resultan ser más fértiles que otras, tienen mayor poder de expansión y ajuste. Comparadas con las otras, éstas sobreviven y generan las teorías relativamente adecuadas del mundo [*ibid.*:91 y s].

Black prefiere el término "arquetipo conceptual" a "metáfora-raíz" y lo define como un "repertorio sistemático de ideas, por medio de las cuales cierto pensador describe, por **extensión analógica**, algún dominio al cual esas ideas no se aplican de manera literal e inmediata" [Black, *op. cit.*:241]. Sugiere que, si deseamos una descripción detallada de un arquetipo en particular, necesitamos una lista de palabras y expresiones clave, con los señalamientos de sus interconexiones y significados paradigmáticos en el campo del cual se tomaron originalmente. Posteriormente, esto debe complementarse con el análisis de las formas en que se amplían los significados originales en su uso analógico.

La explicación de Black sobre la influencia de un arquetipo en el trabajo de un teórico ha tenido un efecto profundo en mis primeros intentos de caracterizar un "campo social". Black examina los escritos del psicólogo Kurt Lewin, cuya

"teoría de campo" fue fructífera porque generó hipótesis y estimuló la investigación empírica. A Black le parece "irónico" que Lewin:

> niegue formalmente cualquier intención de usar modelos. Hemos tratado de evitar el desarrollo de modelos elaborados; por el contrario, hemos intentado representar las relaciones dinámicas entre los hechos psicológicos por medio de construcciones matemáticas a un nivel suficientemente general. Puede que no haya modelos específicos en la mira, pero cualquier lector del trabajo de Lewin debe quedar impresionado por el grado en que emplea un vocabulario proveniente de la teoría **física**. Repetidamente encontramos palabras como "campo", "vector", "fase-espacio", "tensión", "fuerza", "valencia", "frontera" y "fluidez" —síntomas visibles de un arquetipo masivo a la espera de ser reconstruido por un crítico lo suficientemente paciente [*ibid.*:241].

Lo anterior no perturba a Black respecto al fundamento de los principios generales de un método sano. Considera que, por confusos que sean los detalles de un arquetipo, éste cuenta con un poder de implicación lo suficientemente rico y puede convertirse en un instrumento especulativo útil. Si el arquetipo es bastante fructífero, los lógicos y matemáticos terminarán reduciendo la cosecha al orden:

> Siempre habrá técnicos competentes a quienes se puede, en palabras de Lewin, confiar la construcción de autopistas "por las cuales los vehículos alineados en la corriente de una lógica altamente mecanizada puedan llegar rápida y eficazmente a cada uno de los puntos importantes en los carriles fijos" [*ibid.*:242].

Ahí, por supuesto, tenemos otra corriente inhibida de metáforas. Nisbet, al igual que Black y Pepper, sostiene que "los sistemas filosóficos complejos pueden proceder de premisas metafóricas". Señala, por ejemplo, que al freudianismo "le quedaría poca sustancia después de limpiarlo de sus metáforas" [Nisbet, 1969:5]: el complejo de Edipo, los modelos topográficos y económicos, los mecanismos de defensa, Eros y Tanatos, etcétera. El marxismo también considera los órdenes sociales como "formaciones embriónicas" en los "senos" de los órdenes precedentes, donde cada transición está emparentada con el "nacimiento" y requiere de la asistencia de una "partera", una fuerza.

Tanto Black como Nisbet admiten la tenacidad y la potencia de las metáforas. Nisbet argumenta que las comúnmente llamadas "revoluciones del pensamiento", son:

> frecuentemente sólo reemplazos mutantes, en ciertos momentos críticos de la historia, de una metáfora fundacional por otra, en la contemplación humana del universo, de la sociedad y de sí mismo. La equiparación metafórica del universo con un **organismo**, en cuanto a su estructura, producirá una serie de derivaciones, y éstas se vuelven proposiciones dentro de sistemas filosóficos complejos. Pero cuando, por el contrario, como sucedió en el siglo XVII, el universo se equipara con una **máquina**, se afecta no solamente la ciencia física, sino áreas completas de la filosofía moral y de la psicología humana [*ibid.*:6].

Sería un ejercicio interesante estudiar las palabras y expresiones clave de los arquetipos conceptuales o de las metáforas fundacionales más importantes, tanto en los periodos en que surgieron por primera vez en su contexto social y cultural total como durante su sucesiva expansión y modificación dentro de los campos cambiantes de las relaciones sociales. Lo anterior se reflejaría en los trabajos de pensadores excepcionalmente liminares —poetas, escritores, profetas religiosos, "los legisladores no reconocidos de la humanidad"— justo antes de los umbrales de la historia y de las crisis más importantes del cambio social, ya que estas figuras chamánicas son poseídas por espíritus de cambio antes de que los cambios sean visibles en la esfera pública.

Las primeras formulaciones serán de símbolos y metáforas polisémicas, cada una susceptible de muchos significados, pero con un núcleo significativo analógicamente vinculado con los problemas humanos básicos de la época, lo cual puede ser trazado en términos biológicos, mecánicos u otros. Esta polisemia cederá ante la acción del pensamiento técnico que despeja las selvas intelectuales y será sustituida por los sistemas organizados de signos y conceptos unívocos. El cambio empezará proféticamente: "con metáfora, y terminará instrumentalmente, con álgebra". El peligro es, desde luego, que entre más persuasiva sea la metáfora-raíz o el arquetipo, más oportunidad tendrá de convertirse en un mito autocertificante, libre de toda validación o falsificación empírica. Persiste como una metafísica fascinante. Aquí, la metáfora-

raíz se opone a lo que Thomas Kuhn llama "paradigma científico", que estimula y legitima la investigación empírica, de la que es producto y productora.

Para Kuhn, los paradigmas son:

> ejemplos aceptados de la práctica científica real —que incluyen leyes, teorías y la aplicación e instrumentación— que proporcionan modelos de los cuales surgen tradiciones coherentes de la investigación científica [1962:10].

Por ejemplo, la astronomía de Copérnico, las "dinámicas" de Aristóteles o de Newton, las ondas ópticas y otras. Mi comprensión de la estructura de la metáfora es similar a la "visión de interacción" de I. A. Richards; es decir, la metáfora presenta "dos pensamientos de cosas diferentes, **activamente** juntas, respaldadas por una sola palabra o frase, cuyo significado es el resultado de su **interacción**" [Richards,1936:93]. Esta visión hace énfasis en las dinámicas inherentes a la metáfora, en lugar de comparar ubícuamente los dos pensamientos contenidos en ésta o de considerar uno como "sustitución" de otro. Los dos pensamientos se activan juntos, "engendran" pensamiento en su coactividad.

Black plantea la interacción como un conjunto de demandas:

1. Un enunciado metafórico tiene dos distintos temas (motivos): uno principal y otro subsidiario. Por tanto, cuando se dice —como hizo Chamfort en un ejemplo citado por Max Black— que "los pobres son los negros de Europa", "los pobres" es el tema principal y "negros" es el subsidiario.
2. Estos temas se comprenden mejor como sistemas de cosas, en lugar de cosas como elementos. En consecuencia, tanto "pobres" como "negros" son, en esta relación metafórica y en sí mismos, símbolos polisémicos, sistemas semánticos completos que van relacionando una serie de ideas, imágenes, sentimientos, valores y estereotipos. Los componentes de un sistema entran en relaciones dinámicas con los componentes de otro.
3. La metáfora trabaja al aplicar al tema principal un sistema de implicaciones asociadas, que son características del tema subsidiario. En la metáfora citada, por ejemplo, los "pobres" de Europa pueden considerarse no sólo como una clase oprimida sino como la clase que comparte las cualidades heredadas e

indelebles de la pobreza "natural" atribuida a los negros norteamericanos por los racistas blancos. Toda la metáfora, por tanto, está cargada de ironía e induce a repensar los roles tanto de los pobres (europeos) como de los negros (norteamericanos).

4. Estas implicaciones generalmente comprenden lugares comunes del tema subsidiario, pero en casos idóneos pueden consistir en implicaciones extravagantes, establecidas *ad hoc* por el autor. Sólo se necesita tener conocimiento proverbial, no técnico ni espacial, para que la metáfora sea comprensible. Un modelo científico es más bien un tipo diferente de metáfora:

   > El hacedor debe tener un control previo con base en una teoría bien elaborada si quiere hacer algo más que colgar una bonita fotografía sobre una fórmula algebraica. Es esencial que haya una complejidad sistemática de la fuente del modelo y la capacidad de desarrollo analógico [Black, *op. cit.*:239].

5. La metáfora selecciona, enfatiza, suprime y organiza aspectos del tema principal al implicar afirmaciones sobre éste, que comúnmente se refieren al tema subsidiario.

Todo lo anterior ha servido para subrayar que existen ciertos peligros inherentes en la comprensión del mundo social como "mundo del devenir", si al invocar la idea de "devenir" nos dejamos influenciar inconscientemente por la antigua metáfora de crecimiento y decadencia orgánica. El devenir sugiere ideas tales como continuidad genética, crecimiento teleológico, desarrollo acumulativo, progreso, etcétera, pero muchos sucesos sociales no tienen este carácter "direccional". Aquí, la metáfora bien puede elegir, enfatizar, suprimir u organizar características de las relaciones sociales de acuerdo con los procesos de crecimiento de **plantas** o **animales** y, al hacerlo, nos desvía de la naturaleza del mundo social **humano** *sui generis*.

No hay nada de malo con las metáforas o, *mutatis mutandis*, con modelos, siempre y cuando se tenga conciencia de los riesgos ocultos si se abusa de éstas. Sin embargo, si son vistas como una especie de monstruo liminar, tal como lo describí en *The Forest of Symbols* [Turner, 1967] —cuya combinación de características familiares y no familiares o su combinación no familiar de características familiares provocan reflexión—, proporcionarán nuevas perspectivas y entusiasmo. Las implicaciones,

sugerencias y los valores subyacentes entrelazados con su uso literal permiten ver un tema desde un nuevo ángulo.

La metáfora del devenir se ajusta bastante bien —a pesar del conflicto aparente entre los funcionalistas y los evolucionistas culturales— con la ortodoxia o el paradigma estructural-funcionalista que dio origen a lo que Kuhn llamaría la "ciencia normal" de la antropología social británica. En la argumentación de Nisbet —siguiendo a Wilbert Moore, desde Durkheim, pasando por Radcliffe-Brown hasta Talcott Parsons—, el funcionalismo intentó presentar una teoría unificada de orden y cambio, basada en una metáfora biológica; intentó extraer los mecanismos **motivacionales** del cambio de las mismas condiciones de las cuales se extraen los conceptos del **orden social**. En otras palabras, ésta es la noción biológica de causación inmanente: un principio de crecimiento interno, así como un mecanismo de control homeostático. Lo simple, tal como la semilla de la mostaza, **crece** hasta convertirse en lo complejo, mediante varias etapas preestablecidas.

Existen varios micromecanismos de cambio en cada sistema sociocultural específico, al igual que en la teoría evolutiva moderna, donde en las entidades y colonias biológicas existen tensiones, fricciones, discrepancias y disonancias internas endógenas que proporcionan las causas motoras para el cambio. En el proceso social —entendiendo aquí por "proceso" sólo el transcurso general de la acción social— de los ndembu de Zambia fue bastante útil pensar biológicamente sobre los ciclos de vida de la aldea y los ciclos domésticos, el origen, crecimiento y decadencia de las villas, familias y linajes, pero esto no ayudó a pensar en el cambio como **inmanente** en la estructura de la sociedad ndembu, cuando existía un "aire de cambio" económico, político, social, religioso y legal recorriendo toda África Central, pero originado fuera de las aldeas.

Los funcionalistas de mi temporada en África tendían a ver el cambio como algo "cíclico" y "repetitivo" y ver el tiempo como tiempo estructural, no como tiempo libre. Con mi convicción de que las relaciones sociales tienen un carácter dinámico, vi movimiento y estructura, persistencia y cambio, ciertamente, persistencia como un aspecto sorprendente del cambio. Observé cómo interactuaba día con día la gente y las consecuencias de sus interacciones; entonces, empecé a percibir una forma en el proceso de tiempo social, la cual

era esencialmente **dramática**. Aquí mi metáfora (y modelo) fue una forma humana estética, un producto de la cultura, no de la naturaleza. Una forma cultural era el modelo para un concepto científico social.

Estoy en deuda con Znaniecki (también con el artículo seminal de Robert Biersted [1968:599-601] por el resumen de sus opiniones), quien, al igual que otros teóricos sociales, estaba dispuesto a mantener la distinción neokantiana entre dos tipos de sistemas —natural y cultural— que exhiben diferencias no sólo en cuanto a su composición y estructura sino también en cuanto al carácter de los elementos que responden por su coherencia. Según Znaniecki, los sistemas naturales operan objetivamente y existen independientemente de la experiencia y la actividad de los hombres. Por el contrario, los sistemas culturales dependen de la participación de agentes humanos conscientes y volitivos, no sólo por el significado que se les adscribe sino también en su propia existencia, y dependen de las relaciones continuas y potencialmente cambiantes entre los hombres. Znaniecki tenía su propia etiqueta para esta diferencia: el "coeficiente humanístico", concepto que separa definitivamente su enfoque de la mayoría de sus contemporáneos norteamericanos. En toda su obra subraya el rol de agentes o actores conscientes, lo que sus opositores criticaban como un punto de vista subjetivo. Según estos críticos, las personas, como objetos de las acciones de otros, no como sujetos, cumplen el criterio para convertirse en datos sociológicos. En cambio, según Znaniecki, las fuentes de estos datos son las experiencias personales del sociólogo, tanto originales y vicarias; la observación directa e indirecta; las experiencias personales y las observaciones de otras personas. Su énfasis en tal aspecto respaldó el uso de documentos personales para la investigación sociológica. Considero que este enfoque es el más apropiado.

Si yo pretendía encontrar el sentido de los procesos sociales humanos, debía introducir el "coeficiente humanístico" en mi modelo. Una de las características más cautivantes de la vida social ndembu en las aldeas era su inclinación al conflicto: abundaban las pugnas en los grupos de dos docenas o más de parientes que conformaban una comunidad de aldeanos y éstas se manifestaban en los episodios públicos de irrupción tensional que llamé "dramas sociales". Los dramas

sociales se desarrollaban en lo que Kurt Lewin había llamado la fase "inarmónica" del proceso social. Cuando los intereses y las actitudes de los grupos e individuos se encontraban en oposición obvia, los dramas sociales parecían constituirse en unidades del proceso social que podían aislarse y describirse con exactitud. No todos lograron una resolución clara, pero hubo suficientes que permitían afirmar lo que en aquel entonces llamé la "forma procesal" del drama.

Entonces, no pensé en usar la idea de "unidad procesal" —como alguna vez llamé al género del cual el drama social es una especie— para la comparación cruzada entre sociedades; no pensé que fuera un tipo universal, pero la investigación posterior —incluyendo el trabajo para el artículo "Una aproximación antropológica a la saga islandesa" [Turner, 1971]— me convenció que los dramas sociales, con casi la misma estructura temporal o procesal que detecté en el caso ndembu, pueden aislarse en el estudio de sociedades en todos los niveles de complejidad. Esto vale particularmente para las situaciones políticas y corresponde con la dimensión de la "estructura" opuesta a la de *communitas* como un modo genérico de la interrelación humana. Como se mostrará, *communitas* existe también en una de las etapas del drama social y tal vez la capacidad de continuidad de sus fases sucesivas sea una de sus funciones.

No todas las unidades procesales son "dramáticas" en su estructura y atmósfera. Muchas corresponden con la rúbrica de lo que Raymond Firth ha llamado "organización social", definida como:

> los arreglos laborales de la sociedad [...] el proceso de ordenamiento de la acción y de las relaciones respecto a fines socialmente dados, en términos de ajustes que resultan del ejercicio de elección por parte de los miembros de la sociedad [1964:45].

Entre estas unidades procesales armónicas estarían las llamadas "empresas sociales", principalmente de carácter económico, como cuando un grupo africano moderno decide construir un puente, una escuela o una carretera, o cuando un grupo tradicional polinesio, como el tikopia que estudió Firth, decide preparar una planta de la familia del jengibre para el teñido ritual, u otros propósitos [Firth, 1967:416-464]. Todos estos grupos están interesados en los resultados de

las decisiones provenientes de las relaciones sociales dentro del grupo y a través del tiempo. Aquí, la elección individual y las consideraciones de utilidad son características discriminatorias.

Un libro reciente de Philip Gulliver [1971], que es un microanálisis de las redes sociales (otra metáfora interesante para examinar cómo los antropólogos las usan) en dos pequeñas comunidades locales del pueblo ndendeuli, del sur de Tanzania, también representa un intento consciente por describir los procesos dinámicos de un periodo en términos no dramáticos. Gulliver quería enfatizar y dirigir la atención especialmente sobre el efecto acumulativo de una serie interminable de incidentes, casos y hechos que pudieran ser casi tan significativos para el cambio y la afectación de las relaciones sociales como los acontecimientos más dramáticos. Consideraba que los sucesos menores sirven para crear gradualmente el escenario para los acontecimientos mayores. Gulliver demanda atención al "*continuum* de las interacciones entre un número de personas reunidas" [*ibid.*:354]. Advierte que no debemos "concentrarnos en situaciones conflictivas al grado de ignorar las situaciones de cooperación —igualmente importantes— aunque estas últimas sean menos dramáticas" [*ibid.*]. Estoy de acuerdo con Gulliver, aunque comparto el punto de vista de Freud, quien plantea que los disturbios de lo normal y lo regular frecuentemente nos ofrecen mayor comprensión de lo normal que el estudio directo. Las estructuras profundas pueden revelarse mediante la antiestructura o contraestructura en la superficie. En este texto no abordaré los interesantes puntos de vista de Gulliver expresados en términos de "escenario de la acción", "red", "toma de decisión", "roles" y otros. El autor ofrece al respecto un conocimiento sólido, pero la discusión de estos tópicos nos alejaría de los temas principales. Gulliver advierte, en contra de la idea conocida desde Weber, que:

> asume una racionalidad en el hombre, la cual sabemos por experiencia que frecuentemente está ausente. Los hombres pueden malinterpretar una situación y sus posibilidades, pueden estar estimulados por una gran emoción o depresión y hacer movimientos y tomar decisiones que de otra manera no hubieran tomado, pueden ser estúpidos, obstinados, de vista corta, o pueden ser calculadores, cautelosos, inteligentes o algo en medio de estos términos. Sin embargo, los científicos frecuentemente ignoran estos factores críticos que afectan a los que toman las decisiones [*ibid.*:356 y s].

En el drama social, aunque se hacen elecciones de medios, fines y de afiliación social, el énfasis está principalmente en la lealtad y la obligación, al igual que en el interés; el curso de los sucesos puede, entonces, tener una cualidad trágica. Cuando empecé a examinar el drama social, escribí en *Schism and Continuity* [Turner, 1957] lo siguiente:

> la situación en una aldea ndembu tiene un paralelismo cercano al drama griego donde se es testigo del desamparo del individuo humano frente a las Parcas; pero en este caso [y también en el de Islandia, según mis hallazgos] las Parcas son las necesidades del proceso social [*ibid.*:94].

El conflicto parece visibilizar los aspectos sociales, normalmente encubiertos por las costumbres, y hace aterradoramente prominentes los hábitos de la rutina diaria. La gente debe tomar partido como imperativo moral, muchas veces en contra de sus preferencias personales. La elección es rebasada por la obligación.

Los dramas y las empresas sociales —al igual que otros tipos de unidades procesales— representan secuencias de sucesos con una estructura, tal como lo muestra la mirada retrospectiva de un observador. Contraria a la atemporal (que incluye estructuras conceptuales, cognitivas y sintácticas), la estructura temporal está organizada más por relaciones temporales que por relaciones espaciales, donde, desde luego, los mismos esquemas cognitivos son el resultado de un proceso mental y tienen cualidades procesales. Si fuera posible atrapar un proceso social, como una película, para revisar las relaciones coexistentes dentro de una comunidad, como si fueran fotos fijas, probablemente se encontraría que las estructuras temporales son incompletas e inconclusas y tienen un fin abierto. Cuando mucho, estarían encaminadas hacia un fin.

Si se contara con los medios de la ciencia-ficción para penetrar en las mentes de los actores atrapados, sin duda, entre el total resplandor de la atención consciente y el nivel más oscuro del inconsciente se encontraría, en casi cualquier nivel endofísico, un grupo de ideas, imágenes o conceptos con la etiqueta de "estructuras atemporales". Se trata de modelos de lo que la gente "cree hacer, debería hacer o gustaría hacer" [Richards, 1939:160]. Quizás, en casos individuales, éstos sean más

fragmentarios que estructurales, pero si se viera al grupo en su conjunto, se encontraría que las ideas o normas que un individuo no tiene o no pone en relación sistemática con otras ideas, otros individuos sí las poseen o las han sistematizado. En las representaciones colectivas intersubjetivas de un grupo se descubrirían las estructuras y los sistemas, los patrones de acción propositivos y, en niveles más profundos, los marcos categóricos. Estas estructuras individuales y grupales, inherentes a la mente y al sistema nervioso, tienen una función directriz y cibernética en la sucesión interminable de los eventos sociales, ya que les imponen su orden y, ciertamente, dividen las unidades procesales en etapas. La estructura, como indica Marvin Harris, "es el orden en un sistema". Las fases estructurales de un drama social no son producto del instinto sino de los modelos y metáforas que los actores tienen en la mente. No se trata aquí de que "el fuego encuentre su propia forma" sino que la forma proporcione un fogón, una chimenea y un extintor para el fuego. Las estructuras son los aspectos más estables de la acción y de la interrelación. El filósofo John Dewey los describió como "los hechos más rápidos e irregulares" del proceso social, que se convierten en "hechos rítmicos más lentos y regulares" por medio de los efectos cibernéticos de los modelos cognitivos y normativos o estructurales. Algunos de los "hechos rítmicos regulares" pueden medirse y expresarse de forma estadística. Pero aquí, antes que nada, debemos interesarnos por la forma, el perfil diacrónico del drama social.

Quiero insistir que este enfoque procesal decisivo es la guía para comprender el comportamiento social humano. Las instituciones religiosas y legales, entre otras, sólo dejan de ser reglas muertas o frías cuando se observan desde el principio como fases del proceso social, como patrones dinámicos. Es necesario aprender a pensar en las sociedades como "fluyentes", como una "peligrosa marea [...] que nunca se detiene o muere [...] Y que, si se la detiene por un momento, quema la mano", como alguna vez lo expresó W. H. Auden. Las estructuras formales, supuestamente estáticas, sólo se hacen visibles mediante este flujo que les da energía, si se les calienta hasta el punto en que sean visibles (usando otra metáfora). Su misma *stasis* es el efecto de la dinámica social. Los focos organizativos de las estructuras temporales son las metas, los objetos de la acción o del esfuerzo, no

los nudos o meros puntos de intersección diagramática o líneas de descanso. La estructura temporal, hasta su detención —por ello atemporal— siempre es tentativa; siempre existen metas y medios alternativos de lograrlas. Debido a que sus focos son metas, los factores psicológicos, tales como voluntad, motivación, rangos de atención y nivel de aspiración, son importantes para el análisis. En las estructuras atemporales, éstos, por el contrario, no son importantes, ya que las estructuras se revelan como acabadas, logradas o, alternativamente, como axiomas: marcos cognitivos autoevidentes o normativos en los cuales la acción queda subordinada. De nuevo, debido a que las metas en forma significativa incluyen las metas sociales, el estudio de las estructuras temporales involucra el análisis del proceso de comunicación, incluyendo las fuentes de presión para comunicarse dentro del grupo y entre grupos. Esto implica inevitablemente el estudio de los símbolos, señales y signos verbales y no verbales, que la gente emplea para lograr las metas personales y grupales.

Los dramas sociales, entonces, son unidades del proceso inarmónico o disarmómico que surgen en situaciones de conflicto. Generalmente, constan de cuatro fases de acción pública, accesibles a la observación. Éstas son:

1. La **brecha** de las relaciones sociales regulares gobernadas por normas, la cual ocurre entre personas o grupos dentro del mismo sistema de relaciones sociales, ya sea aldea, jefatura, oficina, fábrica, partido político o cuartel, iglesia, departamento universitario o cualquier otro sistema, conjunto o campo perdurable de interacción social. Tal brecha está señalada por una infracción pública y abierta o por el incumplimiento deliberado de alguna norma decisiva en la interrelación de las partes. La burla a esta norma es un símbolo obvio de disidencia. En un drama social no es un crimen, aunque formalmente puede parecer tal; en realidad es un "detonador simbólico de la confrontación o el enfrentamiento", para usar los términos de Frederick Bailey. Siempre hay algo altruista en semejante brecha simbólica; siempre hay algo egoísta en un crimen. Un individuo puede realizar una brecha dramática, pero siempre actúa o cree que actúa en representación de otras partes, ya sea que estén conscientes o no de ello. Se ve a sí mismo como un representante, no como un actor solitario.

2. Después de la brecha de las relaciones sociales gobernadas por normas, viene la fase de montar la **crisis**, durante la cual, a menos que la brecha se disipe rápidamente en un área limitada de la interacción social, la brecha tiende a extenderse y expandirse hasta ser coextensiva de alguna grieta en el amplio escenario de las relaciones sociales relevantes, a las cuales pertenecen las partes antagónicas o en conflicto. Esta situación es llamada "escalada" de la crisis. Si se trata de un drama social que involucra a dos naciones en una región geográfica, la escalada podría implicar un movimiento hacia el antagonismo en toda la resquebrajadura global dominante entre los campos comunista y capitalista. Entre los ndembu, la fase de crisis expone el patrón de la intriga faccional común, encubierta hasta ahora y manejada en privado dentro del grupo social, aldea, vecindario o jefatura relevante. Debajo de ésta se hace visible la gradualmente cambiante, menos plástica, más durable, pero básica estructura social ndembu, conformada por relaciones que tienen un alto grado de constancia y consistencia y que son respaldadas por patrones normativos, establecidos en el transcurso de profundas regularidades de acondicionamiento, entrenamiento y experiencia social. Aun por debajo de estos cambios estructurales cíclicos, surgen otros cambios en el orden de las relaciones en los dramas sociales —aquellos, por ejemplo, que resultan de la incorporación de los ndembu a Zambia, al mundo africano moderno, al Tercer Mundo y al mundo entero—. Discuto este aspecto brevemente en el caso Kamahasanyi en *The Drums of Affliction* [Turner, 1968b]. En este segundo escenario, la crisis siempre es uno de esos puntos decisivos o momentos de peligro y suspenso que revelan el estado real de la situación, cuando es menos fácil ponerse máscaras o pretender que no hay nada roto en la aldea. Cada crisis pública tiene características liminares porque es el umbral entre las fases más o menos estables del proceso social, pero no es un limen sagrado rodeado de tabúes y alejado del centro de la vida pública. Por el contrario, su amenaza se levanta en el foro mismo y reta a los representantes del orden a luchar contra ésta. No puede ser ignorada o escamoteada.

3. Esto lleva a la tercera fase: **la acción reparadora**. Para evitar que la crisis se expanda, muy pronto entran en acción ciertos mecanismos de ajuste y de reparación —y aquí, con gusto, tomo prestada una metáfora de la física—, formales o informales, institucionalizados o, *ad hoc*, ejecutados por líderes o miembros estructuralmente representativos del sistema social alterado. Estos mecanismos varían según el tipo y la complejidad, de acuerdo con factores tales como la profundidad, el significado social compartido de la brecha, el grado de inclusión social de la crisis, la naturaleza del grupo social dentro del cual se originó la brecha y el grado de su autonomía con referencia a sistemas más amplios o externos de las relaciones sociales. Pueden abarcar desde una advertencia personal y mediación o arbitraje informales hasta la puesta en acción de la maquinaria jurídica formal y legal, para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otros modos de resolución hasta la ejecución de un ritual público. La noción de escalada también puede aplicarse a esta fase: en una sociedad industrial compleja, por ejemplo, los antagonistas pueden trasladar una disputa de una corte con menor jurisdicción a la suprema corte, mediante la intervención de niveles judiciales intermedios. En la saga de Njál, de Islandia, la escalada caracteriza el escenario de los dramas que la conforman. Inicia con brechas simples de orden local, crisis menores y reparaciones informales, principalmente en el ámbito de las comunidades domésticas en una pequeña región del distrito sureño de la Islandia del siglo x, pero a pesar del arreglo y ajuste temporal de las demandas, la saga progresa acumulativamente hasta desembocar en una brecha pública que hace irrumpir el drama trágico principal: un *goði* o sacerdote-cacique, que es un buen hombre, es asesinado cruelmente por su hermanastro, el más intransigente de los hijos de Njál. La fase de la crisis resultante implica una resquebrajadura mayor entre facciones conformadas por linajes y *sibs* importantes (que son grupos de venganza bilateral y de compensación sanguínea) de Islandia del Sur y del Sureste, y las partes buscan la reparación en el *Althing* y la Quinta Corte (la asamblea general de los islandeses). La saga de Njál muestra despiadadamente que Islandia no cuenta con la maquinaria judicial adecuada para sancionar y

manejar la crisis a gran escala, ya que las negociaciones del *Althing* se rompen de manera inevitable y hacen retornar a una crisis más aguda aún, que sólo puede resolverse con la derrota total y el intento de destrucción de una de las partes.

A pesar de la existencia de una asamblea general de islandeses no había una nación islandesa, por tanto, esto se manifestó en la ausencia de leyes efectivas y la falta de eficacia de las sanciones punitivas conjuntamente aplicadas por los líderes de los cuatro distritos. También he discutido [1971] algunas de las varias razones históricas, ambientales y culturales por las que la comunidad islandesa no pudo convertirse en estado, perdió su independencia en 1262 y aceptó el dominio de Noruega. Vislumbré estas razones al tratar las sagas como una serie de dramas sociales. Éstas revelan que los feudos locales que sólo podían ser encabezados temporalmente por individuos inspirados con el tiempo generaron fuerzas que debilitaron a Islandia y mostraron la impotencia de su política no centralizada y acéfala. Si se estudia el cambio de cualquier nivel de la sociedad, sería aconsejable estudiar cuidadosamente lo que sucede en la fase tres, donde se reparan los dramas sociales, y preguntar si la maquinaria reparadora es capaz de manejar las crisis para restaurar el *status quo ante* o, al menos, restituir la paz entre los grupos contendientes.

En caso positivo habría que preguntarse cómo sucede. En caso negativo también habría que indagar por qué no. Durante la fase reparadora, tanto las técnicas pragmáticas como la acción simbólica alcanzan su total expresión, puesto que es aquí donde la sociedad, el grupo, la comunidad, la asociación o la unidad social se encuentran en su máxima "autoconciencia" y pueden obtener la claridad de alguien que está luchando por su vida en una esquina. La reparación tiene también sus características liminares, su estar "entre y en medio" y, como tal, proporciona una réplica y crítica distanciada de los sucesos que llevaron hasta la crisis y la compusieron. Esta réplica puede ocurrir en el lenguaje racional de un proceso judicial o en el idioma metafórico y simbólico de un proceso ritual, según la naturaleza y la severidad de la crisis. Cuando la reparación falla, por lo común hay un retorno a la crisis, en

este punto, es posible que se use la fuerza directa, ya sea como guerra, revolución, actos intermitentes de violencia, represión o rebelión. Sin embargo, cuando la comunidad alterada es pequeña y relativamente débil frente a la autoridad central, la vuelta a la crisis tiende a convertirse en un asunto de faccionalismo endémico, penetrante y latente, sin llevar a confrontaciones abiertas entre los partidos consistentemente opuestos.

4. La fase final consiste ya sea en la **reintegración** del grupo social alterado o en el reconocimiento y la legitimación de una escisión irreparable entre las partes en disputa —en el caso de los ndembu, esto significaba que una sección de una aldea se separara del resto—. Entonces, con frecuencia, después de un intervalo de varios años, una de las aldeas separadas patrocinaba un ritual importante, al cual se invitaban expresamente los habitantes de la otra aldea para registrar la reconciliación en un nivel distinto de la integración política. En *Schism and Continuity* [Turner, 1957:288-317] describí uno de esos rituales, el Chihamba, y mostré cómo funciona para reconciliar la aldea patrocinadora, Mukanza, con varias otras aldeas, incluyendo una compuesta por la facción previamente escindida del conjunto total de secciones.

Desde el punto de vista del observador científico, la cuarta fase —la del clímax, de la solución o resultado temporal— es una oportunidad para hacer un balance. En este punto de suspenso, puede analizarse sincrónicamente el *continuum*, al haber tomado en cuenta el carácter temporal del drama y haberlo representado por medio de construcciones adecuadas. En el caso particular de un "campo político", por ejemplo, se puede comparar el orden de las relaciones políticas que preceden a la lucha por el poder hasta desembocar en un drama social observable con la fase reparadora siguiente. Como Marc Swartz y yo señalamos en la introducción a *Political Anthropology* [Turner, 1966], el alcance y rango del campo podrá alterarse; el número de sus partes y su magnitud podrán ser diferentes. Más importante aún, la naturaleza e intensidad de las relaciones entre las partes y la estructura de todo el campo habrán cambiado. Las oposiciones estarán convertidas en alianzas y viceversa. Las relaciones asimétricas se habrán transformado en igualitarias. Un *status* alto será bajo y viceversa. Un nuevo poder se habrá

canalizado a una autoridad antigua y nueva y la autoridad anterior habrá sido expulsada. La cercanía habrá sido transformada en distancia y viceversa. Las partes anteriormente integradas estarán segmentadas; las partes independientes se habrán fusionado. Algunas partes ya no pertenecerán al campo, otras habrán entrado en él. Las relaciones institucionalizadas serán informales; las regularidades sociales se habrán convertido en irregularidades. Existirán nuevas formas y reglas durante los intentos de reparación del conflicto; las viejas reglas serán obsoletas y abrogadas. Las bases del soporte político estarán alteradas. Algunos integrantes del campo tendrán menos respaldos; otros, más; otros tendrán nuevos y algunos no tendrán ningún respaldo. La distribución de los factores de legitimidad habrá cambiado, asimismo, las técnicas que los líderes usan para asegurarse la obediencia.

Estos cambios se pueden observar, aseverar, registrar y, en algunos casos, sus índices son susceptibles de medirse y expresarse en términos cuantitativos. Sin embargo, persistirán ciertas normas y relaciones cruciales y otras aparentemente menos cruciales, hasta bastante triviales y arbitrarias. Las explicaciones de la constancia y del cambio sólo pueden encontrarse en el análisis sistemático de las unidades procesales y de las estructuras temporales, observando las fases como los sistemas atemporales, puesto que cada una tiene sus características específicas e imprime su sello especial en las metáforas y modelos en las cabezas de los hombres involucrados entre sí en el flujo interminable de la existencia social.

Al comparar de manera explícita la estructura temporal de ciertos tipos de procesos sociales con la de los dramas teatrales, con sus acciones y escenarios, se observó cómo las fases de los dramas progresan acumulativamente hasta llegar al clímax. Asimismo, en el nivel lingüístico de la *parole*, cada fase tiene sus propias formas discursivas, su propio estilo y retórica, sus propios tipos de lenguajes y simbolismos no verbales. Desde luego, éstos varían significativamente según los contextos culturales y los momentos temporales, no obstante, siempre habrá ciertas afinidades genéricas importantes entre los discursos y los lenguajes de la fase de crisis, la fase reparadora y la fase de restauración de la paz.

La comparación cultural cruzada nunca se ha dedicado a esta tarea porque se ha limitado a formas y estructuras atemporales, a los productos de la actividad

social del hombre, con abstracción de los procesos desde los que puedan surgir y canalizándolos según su alcance variable. Es más fácil ubicarse en la plataforma paradigmática, tranquilamente ajena a la competencia enfadosa de la vida social. Incluso, no puede realizarse dicha comparación cultural cruzada hasta no tener más estudios de caso ampliados.

Una historia de caso ampliado es la historia de un solo grupo o comunidad durante una extensión temporal considerable, recogida como secuencia de unidades procesales de diferentes tipos, incluyendo los dramas y las empresas sociales ya mencionadas. Es más que una mera historiografía, ya que involucra la utilización de cualquier herramienta conceptual que la antropología social y cultural nos ha legado. Lo procesal incluye un análisis en términos dramáticos. El análisis procesal asume el análisis cultural, al igual que el estructural-funcionalista y el morfológico comparativo, más estático. En el orden de presentación de los hechos, una estrategia útil es presentar un esquema sistemático de los principios sobre los que está construida la estructura social y medir su importancia, intensidad y variación relativas, desde diferentes circunstancias, de ser posible, con datos numéricos y estadísticos.

En cierto sentido, las actividades sociales de las que se extrae una "estructura estadística" pueden considerarse como "proceso lento", porque tienden a involucrar la repetición regular de ciertos actos, al contrario del "proceso rápido", que se observa en los dramas sociales, por ejemplo, donde existe una cantidad considerable de singularidad y arbitrariedad. Todo está en movimiento pero algunos flujos sociales se mueven tan lentamente en relación con otros que parecen ser casi tan fijos y estacionarios como el paisaje y los niveles geográficos sobre los cuales se desarrollan, aunque, desde luego, éstos también fluyen de manera lenta y permanente. Si se cuenta con los datos para analizar una secuencia de unidades procesales cruciales durante 20 o 30 años, se pueden observar cambios incluso en los procesos lentos y en las sociedades que se conciben como cíclicas o estáticas, por usar los términos favoritos de algunos investigadores. Pero no se presentarán aquí métodos para el estudio de procesos sociales —se han dado ejemplos de esto en *Schism and Continuity* [Turner, 1957], *The Drums of Affliction* [1968b],

el análisis de los ritos mukanda en *Local-Level Politics* [1968a] y en otros escritos—. Este enfoque es una preocupación constante y dentro de ésta hice mi primer intento por producir un paradigma para el análisis de los símbolos rituales. Tampoco se discutirá aquí la teoría del conflicto que, obviamente, tiene influencia sobre mi formulación en términos "dramáticos".

En realidad, prefiero hacer algo muy diferente, tan diferente como la "antiestructura" de la "estructura", aunque la perspectiva procesal consideraría ambos términos como intrínsecamente relacionados, quizá incluso como no-contradictorios en el sentido no dual. Una ecuación matemática requiere por igual signos de menos y más, negativos y positivos, ceros y números: la equivalencia de dos expresiones se afirma por medio de una fórmula que contiene negaciones. Probablemente, el estructuralismo positivo sólo podría adquirir un carácter procesal si acepta el concepto de antiestructura social como un operador teórico. En realidad no hay nada místico en esto. Znaniecki [1936:3] expone lo siguiente en referencia a lo que llamó "sistemas culturales":

> La gente comparte cierto grupo de sistemas interconectados —y entre estos sistemas normalmente hay ciertos grupos sociales (territoriales, genéticos u orientados a fines)— y puede ser más o menos consciente de este hecho, y más o menos dispuesta a influenciarse mutuamente para el beneficio común de su civilización, e influenciar esta civilización para su mutuo beneficio. Esta conciencia y voluntad, en tanto existan, constituyen un lazo social que une a esta gente por encima de cualquier lazo social formal, creado por la existencia de relaciones sociales reguladas y de grupos sociales organizados. [...] Si el término "comunidad" se limita a la realidad humanística que abarca estos fenómenos [...] como el desarrollo de nuevos ideales culturales y sus intentos de realización fuera de la acción organizada de los grupos [...] no hay duda de que una "comunidad" en este sentido puede estudiarse científicamente y que la sociología es la ciencia que la estudia como uno de los datos específicamente sociales.

Aquí tenemos lo que llamaría *communitas* o antiestructura social, ya que es un "lazo que une a la gente por encima de cualquier lazo social formal", esto es, por encima de la estructura "positiva"; lo considero un objeto digno del estudio científico. En mi trabajo reciente me ha asombrado la forma en que los peregrinos ejemplifican

esta *communitas* antiestructural. Quizá Znaniecki observó *communitas* en su escenario polaco, el santuario montañés de nuestra señora de Czenstochowa, como yo la vi en el escenario mexicano de la Basílica de Guadalupe y más recientemente en el remoto santuario de nuestra señora de Knock en el Condado de Mayo, de Irlanda.

En cierto sentido, el concepto de drama social está dentro del grupo de categorías estructurales positivas, tiene que ver principalmente con las relaciones entre personas en cuanto al alcance de su *status* y el papel que desempeñan, y entre grupos y subgrupos como segmentos estructurales. Aquí el conflicto es la otra cara de la moneda de la cohesión; el interés une o separa a estas personas, al servicio de los derechos y obligaciones, órdenes y lealtades estructurales. Pero, como señala Znaniecki, existe un lazo que une a la gente por encima de los lazos formales. Por lo tanto, no se debe limitar la investigación a una estructura social en particular sino buscar las bases de la acción en la *communitas* genérica.

Esta razón fue la que me motivó a empezar la investigación que hasta ahora ha dado como resultado algunas publicaciones, una de las cuales es *The Ritual Process* [Turner, 1969b]. Sin embargo, no olvidé la importancia de la sociología de los símbolos. Hay símbolos de estructura y de antiestructura y es útil considerar las bases sociales de ambos. Al igual que Znaniecki, busqué evidencias del desarrollo de nuevos ideales culturales y de los intentos para su realización, así como varias formas del comportamiento social que no procedían de las propiedades estructurales de los grupos sociales organizados. Encontré en los datos del arte, la literatura, la filosofía, el pensamiento político y jurídico, la historia, la religión comparativa y disciplinas similares, ideas más sugerentes acerca de la naturaleza de lo social que en el trabajo de colegas que hacían su "ciencia social normal" desde el funcionalismo estructural. Estas nociones no siempre se establecen con referencia directa u obvia a las relaciones sociales sino que frecuentemente son metafóricas o alegóricas. Algunas veces aparecen a manera de conceptos o principios filosóficos, pero las considero producto de lo más profundo de las experiencias de la interacción humana.

Recientemente, me he centrado en la noción característica que el budismo zen plantea al distinguir entre los conceptos *prajñā* (cuyo significado aproximado es "intuición") y *vijñāna* (que corresponde más o menos con "razón" o

"entendimiento discursivo"). Estas nociones tienen su raíz en las experiencias sociales contrastantes, descritas como "*communitas*" y "estructura", respectivamente. Recapitulando brevemente el argumento del libro *The Ritual Process*, los lazos de *communitas* son antiestructurales porque éstas son indiferenciadas, igualitarias, directas, no racionales (aunque no irracionales), en el sentido de Martín Buber; se presentan como la relación yo-tú o el "nosotros esencial". La estructura es todo lo que mantiene a la gente separada, lo que define sus diferencias y restringe sus acciones, incluso la estructura social de la antropología británica. *Communitas* es más evidente en la liminaridad, concepto retomado de *Les Rites de Passage*, de Van Gennep, y que amplié para referirme a cualquier condición fuera o dentro de la periferia cotidiana; frecuentemente es una condición sagrada o puede transformarse con rapidez en una. Por ejemplo, en todo el mundo los movimientos milenarios se originan en periodos en que las sociedades están en una transición liminar entre estructuras sociales diferentes.

Suzuki Daisetz Teitaro, probablemente el académico más importante de los estudios del zen escritos en inglés, escribió acerca del contraste entre *prajñā* y *vijñāna:*

> Dividir es característico de *vijñāna* (entendimiento discursivo), mientras que *prajñā* (intuición) es justo lo opuesto. *Prajñā* es el autoconocimiento del todo, en contraste con *vijñāna* que se ocupa de las partes. *Prajñā* es un principio de integración, en tanto *vijñāna* siempre analiza. *Vijñāna* no puede funcionar sin tener *prajñā* detrás; las partes son partes del todo; las partes nunca existen por sí mismas, ya que si así fuera, no serían partes —incluso dejarían de existir [1967:66 y s].

Esta "integración total" de *prajñā* se asemeja a la idea de Znaniecki sobre "comunidad" como fuente real de la interconexión cultural y de los sistemas y subsistemas sociales y culturales. Éstos no pueden interconectarse con su propio nivel; sería erróneo tratar de encontrar ahí su integración. Los une el fundamento de la comunidad o *communitas* viva. Otras explicaciones son especiosas y artificiales, sin embargo, ingeniosas, ya que la parte nunca puede ser un todo en sí mismo —se requiere algo adicional—. Suzuki expresa esto con claridad excepcional [*ibid.*:67] como sigue:

> *Prajñā* siempre busca la unidad a la mayor escala posible, de modo que no puede haber mayor unidad en ningún sentido; no importa qué expresión o aseveración se haga, éstas están naturalmente más allá del orden de *vijñāna*. *Vijñāna* las somete al análisis intelectual, intentando encontrar algo comprensible de acuerdo con su propia medida. Pero *vijñāna* puede hacer esto por la obvia razón de que *prajñā* empieza en donde *vijñāna* no puede penetrar. *Vijñāna*, principio de diferenciación, nunca puede ver a *prajñā* en su propia unicidad, y es por la naturaleza misma de *vijñāna* que *prajñā* demuestra ser absolutamente desconcertante.

Prajñā, según lo entiende Suzuki, sería el origen del "fundamento" o de las metáforas-raíz, ya que son inminentemente sintéticas: en ellas, *vijñāna* cumple entonces su función de discriminar la estructura de la metáfora-raíz. Una metáfora es un "artefacto-*prajñā*"; un sistema de categorías derivado de éste sería un "artefacto-*vijñāna*". La distinción de Blaise Pascal entre *l'esprit de finesse* y *l'esprit de géometrie* puede representar algo similar.

Quizá yo diferiría de Suzuki y encontraría un fundamento común con Durkheim y Znaniecki al buscar el origen de ambos conceptos en la experiencia social humana; Suzuki probablemente lo ubicaría en la naturaleza de las cosas. Para él, *communitas* y estructura serían manifestaciones particulares de principios que pueden encontrarse en cualquier parte, como el *Yin* y el *Yan* para los chinos. Ciertamente, *prajñā* (intuición) se hace consciente de sí mismo. Sin embargo, Suzuki identifica *prajñā* con el Hombre Primario (*gennin*) en sus actividades espontáneas de "creación libre, no teleológica" [*ibid.*:80]; también declara que *prajñā* es "concreto en todo sentido del término [y por lo tanto] la cosa más dinámica que tenemos en el mundo" [*ibid.*]. Estas y otras características son formas de hablar de las experiencias humanas, de esa interacción que llamé *communitas*.

Antes de escribir *The Ritual Process,* no había leído a Suzuki aunque había visto citas de sus escritos. Pero en ese libro y sobre la base de mis observaciones de campo, de mi experiencia social como persona, de las lecturas de otros y de los frutos de discusiones obtuve varios datos acerca de *communitas* que se asemejan a la caracterización del *prajña* de Suzuki. Por ejemplo, *communitas* es la sociedad experimentada y vista como "una *comitatus* o comunidad sin

estructura y relativamente indiferenciada o incluso como la comunión de individuos iguales" [*ibid.*:96]. Además: "*communitas* es una relación entre individuos concretos, históricos e idiosincrásicos [...] una confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas" [*ibid.*:131 y s]. En otros pasajes, vinculo *communitas* con la espontaneidad y la libertad, la estructura con la obligación, lo jurídico, la ley, la restricción y así sucesivamente.

Muchas características del drama social se ubican en el ámbito del paradigma de "estructura", así como otros conceptos con base en las ideas de Kurt Lewin que uso para describir el escenario de Kenneth Burke, en el cual los "actores" actúan sus "partes" respecto a ciertos propósitos —como "campo", "locomoción", "valencia positiva y negativa" y otros similares— pero algunos de sus aspectos se refugian en el dominio de la antiestructura e incluso de *communitas*.

Por ejemplo, después de mostrar las distintas estrategias estructurales empleadas por la principal facción política de la aldea Mukanza para evitar que el ambicioso Sandombu hiciera valer su demanda a la jefatura, acusándolo principalmente del asesinato de su madre clasificatoria por medio de la hechicería; muestro cómo los mismos rivales que lo obligaron al exilio empezaron a lamentarse por razones de *communitas*. Sus conciencias no estaban en paz con él, como sucede frecuentemente cuando las personas niegan sus experiencias pasadas de *communitas*. También pensaron: ¿acaso no era sangre de su sangre, nacido del mismo vientre (el término usado para un grupo matrilineal) que ellos? ¿No había sido parte de su vida corporativa? ¿No había contribuido a su bienestar, pagando la educación de sus niños, encontrando trabajo para sus jóvenes cuando fue capataz de una cuadrilla de carretera del gobierno del PWD? La súplica de regresar fue aceptada. Una nueva desgracia llevó a un nuevo ritual que encontró, *inter alia*, que Sandombu no había sido culpable de la hechicería de la que se le acusaba y que un extraño había causado la muerte de la mujer. Se llevó a cabo un ritual, en el que Sandombu tuvo que hacer el pago de una cabra. Plantó un árbol, como símbolo de la unidad matrilineal, para la hermana de su madre y junto con sus antagonistas principales hizo oraciones en honor de las sombras y se reconciliaron. En el terreno alrededor del árbol se esparció barro blanco pulverizado, símbolo de los valores básicos de

la sociedad ndembu: buena salud, fertilidad, respeto a los mayores, observancia de las obligaciones del parentesco, honestidad y cosas parecidas, en suma, un símbolo modelo de la estructura imbuida en *communitas*; los distintos grupos de parentesco también presentes se untaron el barro.

No sólo el interés propio o la ley prevalecieron sino su espíritu, el espíritu de *communitas*. Ciertamente, la estructura está presente pero la tendencia a dividir muta en un conjunto de interdependencias: se concibe como un instrumento o medio social, no como un fin en sí mismo, y tampoco como medio que proporciona las metas para la competencia y la disidencia. La coherencia de un drama social terminado es en sí mismo una función de *communitas*. Un drama incompleto e irresoluble, entonces, manifestaría la ausencia de *communitas*. Tampoco aquí el nivel básico es el consenso de valores. El consenso, siendo espontáneo, descansa sobre *communitas*, no sobre la estructura.

El término antiestructura sólo tiene connotaciones negativas cuando es considerado desde el punto de vista de la estructura. En su esencia no es más "anti" de lo que la contracultura americana es meramente "contra". La "estructura" puede, legítimamente, ser vista como "anti" o al menos como un grupo de limitaciones, como el "límite de la opacidad", de William Blake. Si se tiene interés en plantear algunas de las preguntas formuladas en los inicios de la sociología, que ahora están relegadas a la filosofía de la historia, tales como "¿adónde vamos?", "¿adónde va la sociedad?", "¿adónde va el mundo?", entonces se debe considerar la estructura más como límite que como un punto de partida teórico. Los componentes de lo que llamo antiestructura, tales como *communitas* y liminaridad, son las condiciones para la producción de metáforas-raíz, arquetipos conceptuales, paradigmas, modelos para, y todo lo demás.

Las metáforas-raíz tienen un "eso" o "ahí" del cual pueden obtenerse muchas estructuras sucesivas por medio de la conciencia *vijñāna* o *l'esprit de géometrie*. ¿Qué podría ser más positivo que esto? Las metáforas comparten una de las propiedades atribuidas a los símbolos; no me refiero a la polisemia ni a su capacidad de resonancia simultánea de muchos significados —como un acorde en la música, aun cuando las metáforas-raíz efectivamente son polisémicas—

sino a cierto tipo de polarización del significado en el cual el tema subsidiario es realmente un mundo profundo de imágenes proféticas, apenas perceptibles, y el tema principal, visible, totalmente conocido en el polo opuesto, adquiere contornos y valencias nuevas y sorprendentes a partir de su oscuro compañero. Por otro lado, debido a que los polos se "activan juntos", lo desconocido es más iluminado por la luz de lo conocido. Colocarlo a la luz plena es tarea de otra fase de la liminaridad, en la cual ocurre el pensamiento sin imágenes, la conceptualización en varios niveles de abstracción, la deducción tanto informal como formal y la generalización inductiva.

La imaginación creativa genuina, la inventiva o inspiración, van más allá de la imaginación espacial o de cualquier habilidad de crear metáforas; no asocia necesariamente las imágenes visuales con ciertos conceptos y proporciones. La imaginación creativa es mucho más rica que lo imaginario, no consiste en la capacidad de evocar impresiones sensoriales y no se limita a llenar vacíos en el mapa que proporciona la percepción. Se le llama creativa porque tiene la capacidad para crear nociones y sistemas conceptuales que no corresponden necesariamente con algo sensorial (aunque sí, con algo en la realidad) y también porque hace surgir ideas no convencionales. Es algo como la visión de Suzuki del *prajñā* en toda su pureza. Esta es la oscuridad creativa de la liminaridad que toma las formas básicas de la vida, que son más que estructuras lógicas. Todos los matemáticos y científicos coinciden con Mario Bunge [1962:80] en que:

> sin imaginación, sin inventiva, sin la capacidad para concebir hipótesis, sólo pueden realizarse operaciones "mecánicas", es decir, las manipulaciones de aparatos conceptuales y la aplicación de algoritmos de computación, el arte del cálculo con cualquier tipo de notación. La invención de hipótesis, el descubrimiento de las técnicas y el diseño de experimentos son casos claros de la operación imaginativa [puramente liminar], en contraste con las operaciones "mecánicas". No son operaciones puramente lógicas. La lógica por sí **sola** es incapaz de conducir a una persona hacia ideas nuevas, así como la gramática por sí **sola** es incapaz de inspirar poemas y así como la teoría de las armonías por sí **sola** es incapaz de inspirar sonatas. La lógica, la gramática y la teoría musical nos permiten detectar errores formales e ideas buenas así como desarrollar estas últimas, pero no proporcionan la "sustancia", la idea feliz, el nuevo punto de vista.

Este es el "chispazo de fuego que sí puede". Regresando a la interpretación de Suzuki sobre el vocabulario zen,[1] *vijñāna* por sí solo es incapaz de conducir a una persona hacia ideas nuevas. Pero en los mundos social y natural, tal como los conocemos, tanto *vijñāna* como *prajñā* son necesarios para componer teorías científicas, poemas o sinfonías y para lograr una intuición o realizar un razonamiento lógico. En el área de la creatividad social, al generarse nuevas formas sociales y culturales son necesarias tanto *communitas* como estructura, o tanto la "unión" como la "desunión". Observar a la *societas* como proceso humano, más que como un sistema atemporal o eterno, modelado ya sea según un organismo o una máquina, permite concentrarse en las relaciones complejas y sutiles que existen en cada punto y en cada nivel de *communitas* y estructura.

Debemos enfocarnos en aproximaciones que amparan ambas modalidades arquetípicas, ya que al destruir una se destruyen ambas y se presenta un relato distorsionado de la relación del hombre con el hombre. Lo que llamo liminaridad —el estado entre y en medio de las participaciones sucesivas en el ámbito social dominado por consideraciones estructurales, ya sean formales o informales— no es precisamente lo mismo que *communitas*, puesto que es una esfera o un dominio de la acción o del pensamiento más que una modalidad social.

En efecto, la liminaridad puede implicar soledad más que sociedad, el retiro involuntario o voluntario de un individuo de una matriz de estructura social; puede implicar alienación más que participación auténtica. En *The Ritual Process* me centré principalmente en los aspectos sociales de la liminaridad, ya que seguía haciendo énfasis en la sociedad ndembu. Ahí, la liminaridad ocurre en la fase intermedia de los ritos de pasaje que marcan los cambios del *status* social de un grupo o de un individuo. Por lo común, estos ritos inician con la muerte simbólica o la separación del sujeto de las relaciones seculares ordinarias o profanas y concluye con el nacimiento simbólico o la reincorporación en la sociedad. Por lo tanto, la fase intermedia liminar está entre y en medio de las categorías de la vida social ordinaria.

[1] Pero no el de Nagarjuna; él ve a la lógica y a la intuición como expresiones igualmente esenciales de la única postura adecuada hacia *prajñā*, el silencio.

Posteriormente, intenté ampliar el concepto de liminaridad para referirme a cualquier condición periférica o fuera de la vida diaria y argumenté que existe una afinidad entre el centro del tiempo sagrado y la periferia del espacio sagrado, ya que la liminaridad entre los ndembu es una condición sagrada, en la cual, para ellos, *communitas* es especialmente evidente.

Los lazos de *communitas* son antiestructurales, en el sentido de que son indiferenciados, igualitarios, directos, no racionales (aunque no irracionales), tratándose de relaciones yo-tú. En la fase liminar de los ritos de pasaje de los ndembu y en ritos similares de todo el mundo, *communitas* se genera a partir de la humillación ritual, al desarticular los signos e insignias de los estados preliminares mediante pruebas y sufrimientos de varios tipos que pretenden demostrar que "¡el hombre es sólo polvo!". En las estructuras sociales jerárquicas, *communitas* se afirma simbólicamente por medio de rituales periódicos, frecuentemente de acuerdo con el calendario o vinculada con los ciclos agrícolas o hidráulicos, donde se invierten los roles sociales entre los de abajo y los poderosos. En dichas sociedades —aquí empiezo a tomar ejemplos de la historia europea e hindú— la ideología religiosa dominante idealiza la humildad, los grupos de especialistas religiosos eligen la vida ascética y, *per contra*, los grupos de culto de *status* bajo juegan con los símbolos de poder y autoridad. En todo el mundo, los movimientos milenaristas y del despertar religioso se han originado durante los periodos en que las sociedades se encuentran en transición liminar entre ordenamientos importantes de sus relaciones estructurales.

En la segunda parte de *The Ritual Process,* tomo mis ejemplos de las culturas tradicionales de África, Europa y Asia y comento aspectos de la cultura moderna al mencionar brevemente a León Tolstoi, Mahatma Gandhi, Bob Dylan y fenómenos actuales como los Vice Lores de Chicago y los Ángeles del Infierno, de California.

Entre 1970 y 1971, en el seminario de Chicago, una serie de trabajos exploró aspectos sobre *communitas* y la liminaridad en relación con temas como la corrupción burocrática en la India y la tradición hindú del don (Arjun Appadurai), los mitos sobre el *trickster* en África (Robert Pelton), el populismo ruso en el siglo XIX (Daniel Kakulski), las comunas contraculturales (David Buchdahl) y el símbolo y

el festival en los "Évènements de Mai-Juin 1968", el levantamiento estudiantil de París (Sherry Turkle). Todas estas contribuciones contenían una serie de símbolos antiestructurales, tanto en el sentido de la liminaridad como el de *communitas*. Un estudiante de literatura rusa, Alan Shusterman, presentó un trabajo sobre otro tipo de liminaridad titulado "Epileptics, Dying Men and Suicides: Liminality and Communitas in Dostoievsky". Mostró cómo en la tradición cristiana representada en la Rusia de Dostoievsky, "la falta de *communitas* [...] crea una liminaridad inviable y un sentimiento de desesperación". Su argumento extiende la aplicación del concepto de liminaridad a rangos de datos que no tomé en cuenta.

Respecto al asunto del contraste entre la liminaridad de la soledad y *communitas* aún hay mucho por decir. Varios filósofos, por ejemplo, existencialistas, ven a la sociedad como algo hostil, incompatible con la naturaleza auténtica del individuo. La sociedad es lo que algunos de ellos denominan el "asiento de la objetividad" y, por ello, antagónico a la existencia subjetiva del individuo. Para encontrarse consigo mismo y ser él mismo, el individuo tiene que luchar para liberarse del yugo de la sociedad, la cual es vista por el existencialismo como la cárcel del individuo, de manera similar en que el pensamiento religioso griego, particularmente en los cultos de misterio, veía al cuerpo como la cárcel del alma. En mi opinión, estos pensadores no atinaron en la distinción analítica entre *communitas* y estructura; parece que hablan de estructura cuando hablan del ser social como la "parte inauténtica del ser humano", como Martín Heidegger. Pero realmente se refieren a una *communitas* de "individuos auténticos", a quienes hay que tratar de liberar de la estructura social. Sería pertinente preguntar cuál es el auditorio de estos profetas prolíficos, aunque alienados, de la incomunicación. Sin embargo, esta pregunta desvía de mi tema principal: considerar las relaciones entre el drama social, el análisis procesal, la antiestructura y el estudio semántico de los símbolos rituales.

No considero a los símbolos culturales y a los rituales como intemporales sino como fenómenos que se originan en el tiempo y que sustentan procesos que involucran cambios temporales en las relaciones sociales. Por lo tanto he intentado tratar a las características cruciales de los símbolos rituales como

involucradas con los desarrollos dinámicos. Los símbolos incitan a la acción social. Siempre pregunto a los datos: "¿cómo funcionan los símbolos rituales?".

Desde mi punto de vista, los símbolos condensan muchas referencias al unirlas en un solo campo cognitivo y afectivo. Aquí remito al lector a mi introducción de *Forms of Symbolic Action* [Turner, 1969a]. En este sentido, los símbolos rituales son "polisémicos", susceptibles de muchos significados, pero sus referentes tienden a polarizarse entre fenómenos fisiológicos (sangre, órganos sexuales, coito, nacimiento, muerte, catabolismo, etcétera) y valores normativos de los hechos morales (bondad con los niños, reciprocidad, generosidad con los parientes, respeto a los mayores, obediencia a las autoridades políticas, etcétera). En este polo de significado normativo o ideológico también se ubican las referencias a los principios de organización, como la matrilinealidad, la patrilinealidad, el parentesco, la gerontocracia, la organización según grupos de edad, la afiliación según el sexo y otros. El drama de la acción ritual —el canto, el baile, la fiesta, el uso de trajes extravagantes, la pintura del cuerpo, el uso de alcohol o alucinógenos, etcétera— origina un intercambio entre estos polos, al ennoblecer los referentes biológicos y cargar a los referentes normativos de significado emocional.

Llamo el "polo orético" a los referentes biológicos que constituyen un sistema organizado más allá de los referentes normativos, "al relacionarse con el deseo, el apetito, la voluntad y el sentir" porque en condiciones óptimas, los símbolos pueden reforzar la voluntad de los que están expuestos a ellos y hacerlos obedecer a los mandatos morales, mantener convenios, volver a pagar deudas, cumplir obligaciones y evitar comportamientos ilícitos. De esta forma, se evita o previene la **anomia** y se crea un ambiente donde los miembros de una sociedad no perciben ningún conflicto fundamental entre ellos, ni como individuos ni como seres sociales. En sus mentes se escenifica una interpenetración simbiótica entre individuo y sociedad.

Todo esto encajaría admirablemente con la noción de Durkheim sobre moralidad como fenómeno esencialmente social. Sugiero que este proceso sólo funciona cuando ya existe un alto nivel de *communitas* en la sociedad que realiza

el ritual, en el sentido de que se reconoce un lazo genérico básico por debajo de todas las jerarquías y a pesar de las diferencias y oposiciones segmentarias. *Communitas* en el ritual sólo puede evocarse con facilidad cuando existen varias oportunidades fuera de él para realizarla. También es cierto que si *communitas* puede desarrollarse dentro de un patrón ritual es posible trasladarla a la vida secular por un tiempo para ayudar a mitigar o aminorar la aspereza de los conflictos sociales, enraizados en antagonismos de interés material o en discrepancias sobre el ordenamiento de las relaciones.

No obstante, cuando un ritual funciona efectivamente por la razón que sea, el intercambio de cualidades entre los polos semánticos logra, en algunos casos, efectos catárticos genuinos que causan verdaderas transformaciones en el carácter y las relaciones sociales. Para ilustrar esto, me refiero a la historia de caso ampliado de un paciente ndembu llamado Kamahasanyi en una serie de rituales curativos en *The Drums of Affliction* [1968b, caps. 4-6]. El intercambio de cualidades hace deseable lo que es socialmente necesario al establecer una relación correcta entre el sentir involuntario y los requerimientos de la estructura social. La gente es inducida a desear hacer lo que debe hacer. En este sentido, la acción ritual es parecida a un proceso de sublimación y no es exagerado decir que el comportamiento simbólico realmente "crea" la sociedad para propósitos pragmáticos —entendiendo por sociedad tanto *communitas* como estructura—. Esto significa más que la manifestación de paradigmas cognitivos. Los paradigmas del ritual tienen la función orética de impulsar la acción y el pensamiento.

Quizá intenté ofrecer una noción alterna a la de aquellos antropólogos que, a pesar de negativas explícitas, aún trabajan con el paradigma de Radcliffe-Brown y consideran los símbolos rituales como reflejos o expresiones de la estructura social y como promotores de la integración. Mi punto de vista también difiere del de ciertos antropólogos que suponen que la religión es algo similar a un síntoma neurótico o un mecanismo de defensa cultural. Ambos enfoques ven el comportamiento y las acciones simbólicos como un "epifenómeno"; en tanto, yo intento darle un *status* "ontológico". De ahí surge mi interés en la conducta ritualizada de animales. Desde luego, el problema persiste, y no tengo una

respuesta satisfactoria, como mencionan varios de mis críticos, por ejemplo, Charles Leslie en una perceptiva reseña de *The Ritual Process:*

> [no se trata de saber] por qué la gente continúa creando sistemas rituales simbólicos en un mundo lleno de procesos de secularización sino por qué estos sistemas se corrompen o se pervierten y por qué la gente pierde la confianza, una pérdida frecuentemente asociada con ansiedad, temor y estremecimiento, pero también con un sentimiento de liberación y alivio [1970:702-704].

Aquí señalaría el gran esfuerzo de Emile Durkheim por establecer la realidad del objeto de la fe que, desde su punto de vista, ha sido la sociedad misma bajo innumerables aspectos, sin aceptar el contenido intelectual de las religiones tradicionales. En su opinión, éstas estaban condenadas por el desarrollo del racionalismo científico, pero creía que su teoría iba a salvar lo que parecía estar destruyendo, cuando demostró en el análisis final que los hombres nunca han venerado otra cosa que a su propia sociedad. Sin embargo, es claro que la "religión de la sociedad" de Durkheim, al igual que la "religión de la humanidad" de Auguste Comte, nunca han interesado a las masas de la humanidad ordinaria. Cito a estos autores porque ambos sintieron la necesidad de convertir inmediatamente su "sentido de liberación" a un sistema moral, incluso seudorreligioso: una curiosa egolatría. Todo el asunto del simbolismo es muy relevante, al igual que saber qué es lo que se simboliza. Pienso también que la distinción entre *communitas* y estructura social puede ofrecer una valiosa contribución.

Obras consultadas

Bierstedt, Robert
1968 "Florian Znaniecki", en Sills, David L. (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Nueva York, Macmillan y Free Press.

Black, Max
1962 *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Nueva York, Cornell University Press.

Bunge, Mario
1962 *Intuition and Science*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Firth, Raymond
1964 *Essays on Social Organization and Values*, Londres, Athlone.
1967 *The Works of Gods in Tikopia*, Londres, Athlone.

Gulliver, Philip
1971 *Neighbours and Networks*, Berkeley, University of California Press.

Kuhn, Thomas S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.

Leslie, Charles
1970 "Reseña de *The Ritual Process*", en *Science*, núm. 168, 8 de mayo, pp. 702-704.

Nisbet, Robert A.
1969 *Social Change and History: Aspects of the Western Theory of Development*, Londres, Oxford University Press.

Peacock, James L.
1969 "Society as Narrative", en Spencer, Robert F. (ed.), *Forms of Symbolic Action*, Washington, University of Seattle, Washington Press.

Pepper, Stephen C.
1942 *World Hypotheses*, Berkeley, University of California Press.

Richards, Audrey
1939 *Land, Labour and Diet in Northern Rhodesia*, Londres, Oxford University Press.

Suzuki, D. T.
1967 "An Interpretation of Zen Experience", en Moore, Charles A. (ed.), *The Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture*, Honolulu, East-West Center Press.

Toulmin, Stephen
1953 *The Philosophy of Science*, Nueva York, Harper.

Turner, Víctor W.

1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.

1966 *Political Anthropology*, Chicago, Aldine.

1967 *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

1968a *Local, Level, Politics: Social and Cultural Perspectives*, Chicago, Aldine.

1968b *The Drums of Affliction: A Study of Religious Process Among the Ndembu of Zambia*, Oxford, Clarendon Press.

1969a *Forms of Symbolic Action*, Seattle y Londres, University of Washington Press.

1969b *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.

1971 "An Anthropological Approach to the Icelandic Saga", en Beidelman, T. O. (ed.), *The Translation of Culture*, Londres, Tavistock.

Znaniecki, F.

1936 *The Method of Sociology*, Nueva York, Farrar & Rinehart.

Capítulo III

Del ritual al teatro*
Víctor Turner

Los ensayos reunidos en este libro esbozan un viaje exploratorio que me alejó de la investigación etnológica tradicional del ritual y despertó un vigoroso interés por el teatro moderno, en especial por el experimental. En cierto modo, el viaje era también un "retorno de lo reprimido", ya que mi madre, Violet Witter, había sido miembro fundador y actriz del Teatro Nacional Escocés, ubicado en Glasgow, cuyo objetivo en los años veinte era igualar o incluso superar al gran Teatro Abbey de Dublin. Pero los celtas escoceses, corrompidos por los antepasados normandos y calvinistas, no podían competir con la elocuencia nacionalista embriagante o el fuerte metacomentario político de una Irlanda rica en bardos y dramaturgos que estaba luchando por su libertad.

El Teatro Nacional pronto tuvo que darse por vencido. Sin embargo, mi madre continuó actuando hasta el final de su vida. A la manera de Ruth Draper, ofrecía funciones como solista y tenía su repertorio de las voces (entonces) rebeldes de Ibsen, Shaw, Strindberg, O'Casey, Olive Schreiner y Robert Burns (*"A Man's a Man for a' That"*). Era casi como una feminista; incluyó en su repertorio teatral una selección de roles bajo el título "Grandes mujeres de grandes obras", que abarcaba desde Eurípides, a través de Shakespeare y Webster, Congreve y Wycherly, hasta una mezcolanza de "modernos" como James Barrie, Fiona McLeod (de hecho, el

* "Introducción", en Turner, Víctor W., *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt, Nueva York, Edition Qumran in Campus Verlag, 1989, pp. 7-25. Traducción del alemán por Ingrid Geist, cotejada con el texto original en inglés: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Nueva York, PAJ Publications, 1982, pp. 7-19.

crítico William Sharp en la "carretilla", celta literaria), Clemence Dane (la reina Isabel I en "Will Shakespeare") y otra vez Shaw (la "Gran Catarina" y "Cándida"). El tema recurrente era el carisma femenino, un tipo de realeza innata o voluntaria que vencía a los machos sedientos de poder.

Mi padre, en cambio, era ingeniero electrotécnico (en los Estados Unidos a este oficio se le llamaría "electrónico"); era un comerciante emprendedor que trabajaba intensamente con John Logan Baird, pionero en el desarrollo de la televisión. Tenía poco interés o discernimiento para el teatro, aunque amaba las novelas (sobre todo las de ciencia ficción) de H. G. Wells, a quien una vez conoció.

En aquellos días de las "Dos culturas" de C. P. Snow que "jamás podían encontrarse", incluso menos que "Oriente y Occidente" de Kipling, mis padres inevitablemente se divorciaron y yo, un nacionalista escocés ferviente, a pesar de mi corta edad (11 años), llegué a vivir con mis abuelos maternos retirados en Bournemouth, en el extremo sur de Inglaterra. Aunque este paraje junto al mar había sido favorecido de modo intermitente por Verlaine y Rimbaud, Walter Scott, Tolstoi, Robert Louis Stevenson, James Elroy Flecker y otros autores menos conocidos, me impresionó su naturaleza, no su cultura; además, sus paisajes marítimos y sus cabos, su cercanía con New Forest y sus pinos aromáticos. Separado de ambos padres (mi madre recorría el sur de Inglaterra y daba clases a señoritas sobre los principios y la dicción de Delsarte, en diversos géneros de "escuelas libres", mientras que mi padre, todavía en Escocia, fue a la quiebra debido a la crisis económica de los años treinta), me sentía desgarrado entre las artes y las ciencias, entre los deportes y los autores clásicos. Cuando tenía 12 años de edad gané un premio por un poema sobre "Salamis", lo cual incitó la burla de mis compañeros durante muchos años y me obligó a ganar reputación como jugador un poco violento de futbol y de críquet, para así borrar el estigma de sensibilidad —bochornosamente logré obtener el orgulloso título de "tanque".

Entonces, no es para asombrarse que con el tiempo me haya convertido en antropólogo, en miembro de una disciplina que oscila incómoda entre dos polos: por un lado, los que promueven una "ciencia de la cultura", basada en el modelo de las ciencias naturales del siglo XIX; por el otro, los que muestran cómo

"nosotros" (los occidentales) podemos compartir la humanidad con los otros (los no occidentales). Los primeros basan sus argumentos en un materialismo monointencional; los segundos, en el sentido de una comunicación mutua. Probablemente, ambas aproximaciones son necesarias. Es preciso descubrir cómo y por qué los grupos humanos en diferentes tiempos y en diferentes espacios muestran semejanzas y diferencias en sus expresiones culturales; también es necesario explorar por qué y cómo todos los hombres y todas las mujeres, si se lo proponen, pueden comprenderse mutuamente. Mis primeros maestros fueron los estructural-funcionalistas británicos, descendientes no sólo de los filósofos empiristas británicos, Locke y Hume, sino también de los positivistas franceses, Comte y Durkheim.

Los marxistas de sillón han acusado a los que convivimos estrechamente en los años cincuenta con el pueblo en aldeas africanas, malasias y oceánicas, de haber usado el estructural-funcionalismo para proporcionar la objetivación científica de una ideología no cuestionada (colonialista en la antropología antes de la guerra y neoimperialista hoy en día). Mientras tanto, estos "cabezones" tozudos modernos —una banda infrarroja en el espectro mundial de las mayorías morales— se obsesionaron por el poder hasta que perdieron la capacidad de percibir la complejidad multifacética de las vidas humanas experimentadas de primera mano (por lo cual perdieron la ironía y la capacidad de perdonar).

La formación como investigador de campo despertó en mí al científico —herencia paterna—. Mi experiencia de campo volvió a dar aliento al don teatral materno. Encontré un término medio al inventar un objeto de la descripción y del análisis, el cual llamé "drama social".

En el campo, mi familia y yo no vivíamos en una "torre de marfil"; pasamos casi tres años en aldeas africanas (entre los ndembu, lamba, kosa y los gisu), casi siempre en chozas de zacate. Algo semejante a un "drama" emergía constantemente e incluso irrumpía en las superficies bastante lisas de la vida social. Para el científico en mí, estos dramas sociales revelaban los lazos "taxonómicos" entre los actores (sus lazos de parentesco, posiciones estructurales, clase social, *status* político, etcétera) y sus alianzas y oposiciones coyunturales

de interés y amistad, sus redes de lazos personales y sus relaciones informales. Para el artista en mí, el drama revelaba el carácter individual, el estilo personal, la destreza retórica, las diferencias morales y estéticas, así como la toma de decisiones. Sobre todo, me permitían percibir el poder de los símbolos en la comunicación humana. Este poder no sólo es inherente a los léxicos y las gramáticas comunes de las lenguas habladas y escritas sino también a la creación individual artística o poética del habla por medio de tropos persuasivos: metáforas, metonimias, oxímora, "palabras sabias" (un modo de expresión de los apaches occidentales) y muchas otras.

La comunicación mediante símbolos no se reduce a palabras. Cada cultura y cada persona usan todo su repertorio sensorial para transmitir mensajes en el ámbito individual: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, respiración rápida, pesada o ligera y lágrimas; en el ámbito cultural: gestos estilizados, patrones dancísticos, silencios prescritos, movimientos sincronizados, como las marchas, los pasos y las "jugadas" en los deportes, juegos y rituales. Claude Lévi-Strauss fue uno de los primeros en llamar la atención sobre los diversos "códigos sensoriales" mediante los cuales se puede transmitir información y mostrar cómo éstos pueden combinarse y traducirse mutuamente.

Probablemente, si no hubiera estado expuesto al teatro desde temprana edad —la primera función que recuerdo claramente fue "La tempestad", en la puesta en escena de sir Frank Benson, cuando yo tenía cinco años—, mi atención no habría caído sobre el potencial "teatrálico" de la vida social, sobre todo en comunidades tan cohesionadas como las aldeas africanas. Sin embargo, nadie podía pasar por alto la analogía o incluso la homología entre aquellas secuencias de acontecimientos supuestamente espontáneos que manifestaban plenamente las tensiones de aquellas aldeas y la forma procesal que ha caracterizado al drama occidental, desde Aristóteles en adelante, o las epopeyas y sagas occidentales, aun cuando estas últimas, en escala limitada o miniatura.

Además, nadie dejaría de notar cuando el "tiempo dramático" desplazaba a la vida social rutinaria. Entonces, la conducta adquiría rasgos que la neurobiología llama "ergotrópicos": se exhibía un "despertar de actividades exaltadas y respuestas

emocionales". Seguramente, si hubiera tenido los instrumentos técnicos de medición, habría podido descubrir en los actores tales "descargas simpatéticas aumentadas", como "ritmo cardiaco acelerado, presión arterial, excreción de sudor, dilatación pupilar e inhibición del motor gastrointestinal y de la función secretoria" [Lex, 1979:136]. En otras palabras, durante los dramas sociales el clima emocional de un grupo está lleno de tormentas, relámpagos y corrientes de aire cambiantes; una brecha pública se abre en el quehacer normal de la sociedad, la cual puede abarcar desde alguna trasgresión grave del código de las buenas maneras hasta un acto de violencia, una paliza, incluso un homicidio. Tal brecha puede ser el resultado de una conmoción emocional —probablemente un crimen pasional— o de un cálculo frío —un acto político encaminado a retar la estructura de poder vigente.

Por otra parte, la brecha puede ser consecuencia de una infeliz coincidencia: una querella alrededor de los tarros de cerveza, una palabra indiscreta o pasada por alto, una pelea no premeditada. Sin embargo, una vez que los antagonismos han brotado, los miembros del grupo inevitablemente toman partido o, en cambio, tratan de llegar a una reconciliación entre las facciones en litigio. Así, la brecha conduce a la crisis y los inconformes —por lo común, quienes tienen un fuerte interés por conservar el *status quo ante:* ancianos, legisladores, administradores, jueces, sacerdotes y guardianes de la ley relevantes de la comunidad— intentan reconstruir la paz. Todos o algunos de ellos tratarán de poner en marcha una maquinaria regulativa para dirimir las diferencias, enmendar las relaciones sociales perturbadas, "tapar los hoyos" en el tejido social por medio del aparato jurídico de tribunales y del proceso judicial; asimismo, mediante acciones rituales ofrecidas por las instituciones religiosas: adivinación de las causas ocultas de un conflicto social (brujería, ira ancestral o disgusto de los dioses); sacrificio profiláctico; ritual terapéutico (que incluye el exorcismo de los espíritus "malévolos" y la propiciación de los "benévolos"), así como la determinación del momento oportuno para realizar un gran ritual que celebra los valores, los intereses comunes y el orden moral de la comunidad cultural más amplia que trasciende las divisiones entre los grupos locales. El drama social concluye —si puede hablarse de un "acto final"— con la reconciliación de los

partidos en litigio o bien con la comprobación de un antagonismo insuperable, lo cual puede conducir a que una minoría disidente se separe de la comunidad original y busque un nuevo hábitat (el éxodo, ejemplificado en menor escala por las divisiones en las aldeas de África Central).

En las grandes sociedades modernas, los dramas sociales pueden ascender de un nivel local a revoluciones nacionales o adoptar desde el principio la forma de una guerra entre naciones. En todos los casos, desde el nivel familiar y comunal hasta el conflicto internacional, los dramas sociales revelan planos "subcutáneos" de la estructura social, ya que cada sistema, desde la tribu hasta la nación y los campos de las relaciones internacionales, está compuesto por muchos grupos, categorías sociales, *status* y roles, ordenados en jerarquías y divididos en segmentos. En las sociedades de menor escala existen oposiciones entre clanes, subclanes, linajes, familias, grupos de edad, asociaciones religiosas y políticas, etcétera.

En nuestras sociedades industriales, los habitantes están familiarizados con oposiciones entre clases, subclases, grupos étnicos, sectas y cultos, regiones, partidos políticos y asociaciones basadas en el género, la división laboral y la edad relativa. Otras sociedades están internamente divididas según el sistema de castas o los gremios tradicionales de los artesanos. Por lo común, los dramas sociales activan, además de muchas otras, las siguientes **oposiciones** clasificatorias: **facciones**, las cuales pueden tener la división tradicional de castas, clases o linajes, al perseguir intereses inmediatos y coyunturales; **movimientos religiosos de "revitalización"**, que pueden movilizar a tribus tradicionalmente enemigas en su resistencia común contra los amos coloniales extranjeros, quienes poseen tecnología militar superior; **alianzas y coaliciones** internacionales entre grupos ideológicamente desiguales que creen tener un enemigo común (muchas veces igualmente heterogéneo en su combinación entre naciones, religiones, clases, ideologías y sistemas económicos) e intereses inmediatos comunes, los cuales se transforman en **conflictos.**

La vida social, por tanto, aun en sus momentos aparentemente más tranquilos, se caracteriza por su fecundidad en dramas sociales, como si cada uno de nosotros tuviera un rostro de paz y uno de guerra, como si estuviéramos programados para la cooperación pero preparados para el conflicto. El modo agonístico

primordial y perpetuo es el drama social. Debido a que a través del tiempo nuestra especie se ha hecho más diestra en el uso y manipulación de los símbolos y a que nuestra maestría tecnológica sobre la naturaleza y nuestros poderes de autodestrucción han crecido exponencialmente en el último milenio, nos hemos inclinado más en idear formas culturales de confrontación, comprensión, asignación de sentido y, a veces, en encarar la crisis —la segunda fase del drama social, que no puede erradicarse y nos apremia en todos los tiempos, en todos los lugares y en todos los niveles de la organización sociocultural.

La tercera fase, la de los modos de regulación —que siempre conlleva la semilla de la autorreflexividad, una vía pública de fijar nuestra conducta social— ha salido de los dominios del derecho y de la religión y ha entrado en el área de las diversas artes. La complejidad creciente de la división social y económica del trabajo —que permite que la especialización y la profesionalización se sustraigan de su incrustación en el proceso social total— ha proporcionado también sistemas socioculturales complejos con instrumentos eficaces para escudriñarse a sí mismos. Por medio de géneros como el teatro —incluyendo el de títeres y de sombras—, el teatro-danza y el relato profesional de historias, se presentan *performances* que sondean las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, desacralizan sus valores y creencias más apreciados, retratan sus conflictos más característicos y proponen soluciones para éstos y, en general, hacen una evaluación de su situación actual en el mundo conocido.

Entonces, el teatro tiene sus raíces en el drama social y éste coincide con el modelo que Aristóteles derivó de la forma dramática de los dramaturgos griegos. Pero en las sociedades urbanizadas, complejas, a escala de civilizaciones, el teatro se ha convertido en un ámbito especializado dentro del cual es legítimo experimentar con los modos performativos que se alejan radicalmente (y, de hecho, conscientemente) del modelo aristotélico. Sin embargo, estas salidas refinadas también están implícitas en que el teatro debe su génesis a la tercera fase del drama social, una fase que esencialmente es el ensayo de la entrega de sentido y significado a los acontecimientos sociales dramáticos por medio de un proceso recién designado por Richard Schechner como la "reconstitución del pasado".

Realmente, el teatro es una hipertrofia, una exageración de los procesos jurídicos y rituales; no es una simple réplica de todo el patrón procesal natural del drama social. Por ello, comporta ciertos rasgos de investigación y sentencia e incluso tiene algo del carácter punitivo de la ley-en-acción, a la vez que muestra semblantes sagrados, míticos, numinosos e incluso sobrenaturales de la acción religiosa —a veces, hasta el punto de un sacrificio—. Grotowski atinó muy bien en este aspecto con los términos de "actor santo" y "sacro secular".

Las escuelas antropológicas positivista y funcionalista, en cuyos conceptos y métodos me formé inicialmente, sólo pudieron ofrecer una comprensión limitada de la dinámica de los dramas sociales. Me hice capaz de enumerar a los participantes del drama, constatar sus roles conforme a su *status* social, describir su conducta, recopilar información biográfica aportada por otros y colocarlos estructuralmente en el sistema social de la comunidad manifestada por el drama social. Pero esta manera de tratar los "hechos sociales como cosas", como el sociólogo francés Durkheim recomendaba hacer a los investigadores, aportó poco a la comprensión de los motivos y los caracteres de los actores que participaban en estos acontecimientos altamente intencionales, emocionales y significativos.

Con intervalos dedicados al estudio de procesos simbólicos y la revisión de las teorías de la interacción simbólica, los enfoques de los fenomenólogos sociológicos, estructuralistas y "deconstruccionistas" franceses, fui gradualmente atraído por la postura básica de Wilhelm Dilthey (1833-1911), el gran filósofo social alemán que en sus fotos parece un viejo campesino de cabello gris. Esta postura se apoya sobre el concepto de experiencia (en alemán, *Erlebnis* [vivencia]; literalmente, "lo que ha sido **vivenciado**"). Kant había argumentado que los datos de la experiencia no tienen forma. Dilthey lo contradijo: concedió que cualquier ser "múltiple", ya sea una formación natural o un organismo, una institución cultural o un acontecimiento mental, contiene ciertas relaciones formales aptas de ser analizadas. Dilthey las llamó las "categorías formales": unidad y multiplicidad, semejanza y diferencia, todo y parte, grado y otros conceptos elementales. H. A. Hodges [1953:68 y s] resumió así esta concepción en su libro sobre Dilthey:

> Todas las formas del pensamiento discursivo, como las que analiza la lógica formal, y todos los conceptos fundamentales de las matemáticas pueden reducirse a estas categorías

> formales. Constituyen una red dentro de la cual toda actividad de pensamiento sobre cualquier particular debe ubicarse. Son aplicables a todos los objetos posibles del pensamiento, **pero no expresan la naturaleza peculiar de ninguno de éstos**; y, si bien sin las categorías no puede entenderse nada, **nada puede entenderse sólo con éstas**.

Dilthey argumenta que la experiencia, en su aspecto formal, es más rica de lo que puede expresarse en categorías generales. Esto no significa que el sujeto de la experiencia imponga en el mundo físico categorías como espacio, sustancia, interacción causal, etcétera, o duración, libertad creadora, valor, significación, etcétera, en el "mundo de la mente". Más bien, los datos de la experiencia son "instinto con forma" y la tarea del pensamiento es dilucidar el "sistema estructural" implícito en cualquier vivencia[1] o unidad de experiencia distinguible, ya sea una relación amorosa o una célebre causa histórica, como el *Affaire Dreyfus,* o un drama social.

Para Dilthey, las estructuras de la experiencia no son idénticas a las estructuras cognitivas, sin sangre, estáticas y sincrónicas, tan caras para los "estructuralistas mentales" que durante largo tiempo han dominado la antropología francesa. Desde luego, la cognición es un aspecto importante, una faceta o dimensión de cualquier estructura vivencial. El pensamiento aclara y generaliza una experiencia vivida, la cual está cargada de emoción y volición, fuentes de los juicios de valor y de los preceptos, respectivamente. Detrás de la visión del mundo, tal como Dilthey la entiende, está el hecho fundamental de un ser humano total (el "humano vivo" de Lawrence) que se debate con su mundo, al percibir, pensar, sentir y desear. "Vida abraza vida", dice Dilthey. Hodges continúa:

> Todas las estructuras intelectuales y lingüísticas que los filósofos analizan y de cuyas complejidades y oscuridades nacen los problemas de la filosofía, son incidentes de esta interacción entre el ser humano y su mundo [*ibid.*:349].

La antropología del *performance* es la parte esencial de la antropología de la experiencia. En cierto sentido, cualquier tipo de *performance* cultural, incluyendo el ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía, es explicitación y

[1] De aquí en adelante, cuando Turner usa el término alemán *Erlebnis*, se traduce como "vivencia", y cuando el autor usa el término inglés *experience*, se traduce como "experiencia" [Nota de la traductora].

explicación de la vida misma, como Dilthey argumentaba frecuentemente. Mediante el propio proceso de *performance*, se ilumina lo que por lo común se encuentra herméticamente encerrado en las profundidades de la vida sociocultural, inaccesible a la observación y la comprensión cotidianas —Dilthey emplea aquí el término *Ausdruck*, "expresión", de *ausdrücken*, literalmente, "exprimir"—. El significado se "exprime" de un acontecimiento vivido directamente por un dramaturgo o un poeta o clama por una comprensión (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Una experiencia es en sí misma un proceso que "exprime" una expresión concluyente. Aquí, la etimología del término *performance* puede dar la clave, ya que no tiene que ver con "forma" sino que se deriva del francés antiguo *parfournir*, "concluir", "completar" o "realizar cuidadosamente". Un *performance*, entonces, es la conclusión de una experiencia.

Los cinco momentos de la vivencia enumerados por Dilthey muestran una estructura procesal al estar orgánicamente conectados. En cada vivencia o experiencia distintiva:

1. Hay un corazón perceptual, el placer y el dolor pueden sentirse de manera más intensa que en las conductas rutinarias y repetitivas.
2. Las imágenes de experiencias pasadas se evocan con "perfiles excepcionalmente claros y con gran fuerza sensorial y energía proyectiva" [*cit.* en Makreel, 1975:141].
3. Sin embargo, los acontecimientos pasados continúan inertes, a menos que los sentimientos originalmente enlazados con aquéllos sean plenamente revividos.
4. El significado se genera por medio de una reflexión sensible sobre los nexos entre los acontecimientos pasados y presentes. Dilthey distingue aquí entre "significado" (*Bedeutung*) y "valor" (*Wert*). El valor pertenece esencialmente a una experiencia en el presente consciente y es inherente al goce afectivo del presente. Los valores no se conectan internamente uno con otro de manera sistemática. En palabras de Dilthey:

> Desde el punto de vista del valor, la vida aparece como una plenitud infinita de valores existenciales positivos y negativos. Es como un caos de armonías y disonancias. Cada una de éstas es una configuración sonora que llena un presente pero no guardan una relación musical entre ellas.

Pero el proceso de descubrir y establecer significado consiste en conducir al pasado y al presente hasta encontrarlos en una "relación musical". Pero no es suficiente poseer un significado para uno mismo.

5. Una experiencia jamás concluye realmente mientras no se exprese, es decir, mientras no se comunique a otros de manera comprensible, verbal o no verbal. La cultura misma es el conjunto de tales expresiones —la experiencia de individuos disponible para la sociedad y accesible a la penetración simpatética por otras "mentes"—. Por esa razón, Dilthey habló de la cultura como "espíritu objetivado" (*objektiver Geist*).

De acuerdo con Dilthey:

> la expansión de nuestro saber [se realiza] sobre la base de lo dado en la experiencia por medio de la interpretación de las objetivaciones de la vida, y esta interpretación, por su parte, sólo es posible al sondear la profundidad de la experiencia subjetiva [Dilthey, 1976:195 y s].

Por eso, podemos conocer nuestras profundidades subjetivas propias, tanto por introspección como por escrutinio de las objetivaciones significativas "expresadas" por otras mentes. De manera complementaria, el autoescrutinio puede ofrecernos claves para el sondeo de las objetivaciones de la vida generadas por la experiencia de otros. Aquí está implicado un círculo hermenéutico o, mejor dicho, un "espiral", ya que cada giro trasciende a su antecedente.

Según Dilthey, las expresiones pueden pertenecer a distintas clases. Hay "ideas" que pueden comunicarse de manera muy precisa, pues poseen un alto grado de generalidad. Pero no nos dicen nada sobre la conciencia de la persona en particular, en la cual aparecieron primero. "Nuestro entendimiento aquí es preciso pero no profundo. Nos dice cuál es la idea que alguien tiene, pero no cómo llegó a tenerla [Dilthey, *op. cit.*:205 y s].

Una segunda clase de expresiones es la de los actos humanos. Cada acto, argumenta Dilthey, es la ejecución de un propósito, una volición y, puesto que entre el acto y el propósito existe una relación regular e íntima, éste último puede leerse en el primero, el cual no se realiza para expresar el propósito sino para cumplirlo; aun así, para un observador externo, expresa lo que cumple

[Hodges, *op. cit.*:130]. Esto no sólo es válido para los actos realizados en la vida privada de un agente sino también para los actos públicos de los legisladores y para la conducta masiva de un gran número de personas en situaciones públicas. Al describir y analizar dramas sociales en África y en otros lugares, he puesto mucha más atención a las relaciones entre los actos y los propósitos y metas, por lo que daría otro paso más allá de Dilthey y consideraría que muchos actos expresan y cumplen **propósitos y metas inconscientes**.

Este componente constitutivo inconsciente es más importante todavía en la tercera clase de expresiones —las obras de arte—. Dilthey probablemente estaba consciente de su importancia cuando escribió:

> Pongo delante de mí la suma de las publicaciones artísticas, literarias y políticas de Goethe, y el resto de sus escritos [...] Aquí el problema puede resolverse al entender la realidad interna **en cierto sentido mejor** de lo que Goethe se entendía a sí mismo [Dilthey, 1927:206].

Las obras artísticas se distinguen en gran medida de muchas expresiones de la experiencia política, las cuales están supeditadas al poder de los intereses egoístas y partidarios y, por tanto, suprimen, distorsionan y falsean los resultados de una experiencia auténtica. Los artistas no tienen motivo alguno para el dolo y el disimulo sino que anhelan encontrar la forma expresiva perfecta para su experiencia. Como escribió Wilfred Owen: "Los poetas verdaderos deben ser veraces". En cierta manera, tienen una aprehensión inocente de aquel espacio liminar extraño —lo que sucede en todos nosotros, pero más elocuentemente en los artistas— donde, como escribe Dilthey, "la vida se desvela en una profundidad que no es accesible a la observación, la reflexión y la teoría" [*ibid.*:207]. Sin embargo, una vez que las experiencias hayan sido "expresadas" como obras de arte, los lectores, observadores y escuchas pueden reflexionar sobre éstas, ya que son mensajes confiables de las profundidades de nuestra especie, de la vida humanizada que se devela a sí misma.

Hasta aquí, se ha trazado una vereda desde la tercera fase del drama social hasta el *performance* teatral, que se conecta con el quinto momento de la vivencia de Dilthey o la unidad estructurada de la experiencia. En este momento, el poeta,

artista o dramaturgo "despliega libremente las imágenes más allá del límite de la realidad" [Dilthey, 1924:137]. El artista trata de penetrar en lo esencial de la vivencia y así posibilita el libre acceso en las profundidades, en las cuales "la vida se apodera de la vida".

Durante los últimos cinco años, Richard Schechner me fue develando el trabajo del teatro experimental, que alcanzó su auge a finales de los años sesenta y principios de los setenta en los Estados Unidos, pero que en la actualidad, por desgracia, parece sólo vegetar. Varios de los ensayos reunidos en este libro hacen referencia a las teorías desarrolladas por Schechner y a su *praxis* como director. Su teatro estaba consciente de los dramas sociales de nuestro tiempo y trató de aprehender la naturaleza de sus predicamentos mediante el "libre despliegue de las imágenes más allá del límite de la realidad". En efecto, todo el proceso que Schechner ponía en marcha, después de decidirse por un tema dramático, era algo así como una transformación del movimiento interno de Dilthey, desde la vivencia como experiencia directa hasta el producto significativo: el resultado estético como obra de arte.

Comúnmente, "la experiencia directa" era algún problema surgido en la propia vida de Schechner o en la del grupo de *performance* del cual era director. Luego buscaba un texto o un manuscrito que servía de espejo y de divisa reflexiva para sondear el problema. La experiencia directa desempeñaba también su papel en el proceso de arreglo, pero este espacio no alcanza para abordar la complejidad del mismo. Enseguida, comenzaba el proceso del "taller", que frecuentemente duraba más de un año y que una vez comparé con el campamento en el matorral africano, donde los novicios son iniciados en los rituales de circuncisión. Estos rituales se dedican a la transmisión del saber esotérico y el aprendizaje de técnicas útiles y prácticas, someten a los neófitos a pruebas de valor, los confrontan con figuras enmascaradas, numinosas, que representan a los antepasados lejanos y a las deidades de la tribu, donde se relatan los mitos de origen y, después de disolver su *status* social previo, los neófitos de nuevo son "cultivados" —una expresión africana ampliamente difundida— para convertirse en adultos maduros y disciplinados.

Como es común en el teatro posmoderno (es decir, posterior a la Segunda Guerra Mundial), a veces el texto se elabora durante los ensayos —los textos de

escritores teatrales se desarticulan para volverlos a articular—. No hay un privilegio del texto. Elementos y mecanismos como el espacio teatral, los actores, el director, el uso de los medios (la amplificación y distorsión del lenguaje, el uso de pantallas de televisión, películas, diapositivas, cintas sonoras, música, juegos sincrónicos del movimiento de los labios, fuegos artificiales, etcétera) y la separación sustentada entre el personaje y el actor por medio de muchos dispositivos y mecanismos se articulan de manera flexible y se rearticulan como reflexiones de una voluntad común que se cristaliza en los raros momentos cuando la *communitas* se instaura entre los miembros del grupo teatral.

Estos medios y códigos diversos e indefinidos son respuestas tentativas y experimentales de la experiencia de los miembros de la subcultura del teatro posmoderno. Éstos son miembros de una nueva biosfera-noosfera (concepto acuñado por Teilhard de Chardin) que fue consecuencia de los cambios cualitativos en la comunicación y el transporte globales, de la computarización de un sinnúmero de *bits* de información, de la expansión tentacular de las organizaciones multinacionales encabezadas por oligarquías invisibles que evaden el reconocimiento político directo y, sobre todo, como resultado de la espada de Damocles que es la destrucción nuclear, la cual, objetivamente, amenaza a todo el mundo y, subjetivamente, pone a medio camino un alto a la ideología del progreso "moderno".

Schechner incluyó todo lo anterior en su artículo "El fin del humanismo", en *Performing Arts Journal* [1979]. Sin embargo, en ese texto identifica la "experiencia" con un "acontecimiento común en un plano lineal", "narrativo" [*ibid.*:11] y "significativo" [*ibid.*:13] y la coloca en la concepción "moderna" desde el punto de vista esencialmente renacentista de la acción humana, noción que ya está superada. El concepto no puede delimitarse tan estrechamente en el espacio y el tiempo. "Experiencia" es una palabra que ha sobrevivido en muchos idiomas que se derivan del proto-indoeuropeo, en muchas formas que guardan un parentesco semántico. Análogamente con la geología, la arqueología y la psicología profunda, la etimología de ciertos términos claves, que aparecen en las lenguas mayores, puede comprenderse como un sistema complejo cuyas diferentes capas se componen de estratos de experiencia histórica que poco a poco se han ido depositando. Después

de todo, la etimología es una forma de reconstitución del pasado, una forma de autorreflexividad lingüística. La corteza geológica compuesta de varias capas o láminas todavía está viva (sólo hay que pensar en la irrupción del volcán Santa Helena); tanto más viva es la mente o la *psique* humana con sus niveles de consciente, preconsciente e inconsciente, los cuales, a su vez, están subdivididos en capas o estratos formados por experiencias traumáticas o dramáticas. Los neurobiólogos especializados en el sistema nervioso central reconocen en el cerebro, el encéfalo delantero y los sistemas de funciones autónomas, la sobrevivencia de estructuras arcaicas que persisten y siguen interactuando con la neocorteza. De manera semejante, los "sentidos" antiguos de una palabra moderna ejercen su influencia sobre la penumbra presente de su significado.

Científicos como Julius Pokorny [1959] derivan "experiencia" directamente de la raíz indoeuropea hipotética **per*[2] ("probar", "aventurar", "arriesgar"), de donde viene la expresión griega *peira*, "experiencia" (el origen de nuestra palabra "empírico"). Es también la raíz de la cual se deriva la expresión germánica **feraz*, de la cual surge *faer*, "peligro", "calamidad repentina" en el inglés antiguo, de donde viene *fear*, "miedo", en el inglés moderno. Aquí ya se reconocen las direcciones cognitivas que tomó la raíz **per-* indoeuropea mediante el griego, y las direcciones afectivas que tomó por la vía del germánico —lo cual seguramente hubiera interesado a Dilthey—. Directamente, por vía del inglés medio y del francés antiguo, "experiencia" deriva del latín *experientia,* que denota "ensayo", "prueba", "experimento", generado a su vez de *experiens*, el participio presente de *experiri*: "ensayar", "probar", de "ex" más la raíz *per,* como en *peritus*, "experimentado", "aprendido por medio del ensayo". La forma ampliada de **per* con un sufijo es **per-itlo*, de donde proviene el latín *periclum, periculum*, "ensayo", "peligro", "riesgo". Otra vez nos encontramos con un nexo entre experiencia y riesgo, lo cual apunta más hacia "drama" y "crisis" que hacia un aprendizaje meramente cognitivo. El término indoeuropeo **per-* ampliado con un sufijo como **per-ya*, era mencionado ya en el griego *peira*. Pero lo que no se dijo es que el inglés *pirate*, "pirata", viene de *peirates*, "agresor", de la palabra griega *peiran*, "ensayar", "agredir".

[2] (*) Palabras reconstruidas.

Retrocediendo aún más, los etimólogos como Walter Skeat y Pokorny sostienen que la raíz verbal **per-* forma parte de un grupo fonéticamente semejante cuyo concepto central probablemente es el fundamento para las preposiciones y los prefijos con el significado nuclear de "adelante" y "por medio de". Así, el verbo griego *perao* significa "yo atravieso *por*". Si las instituciones culturales y los modos simbólicos deben, en los términos de Dilthey, comprenderse como las secreciones cristalizadas de experiencia humana una vez viva, individual y colectiva, probablemente la propia palabra "experiencia" se consideraría como un viajero experimentado a través del tiempo. Por otra parte, podemos metaforizarlo como un "árbol", cuya raíz del tronco representa la idea de "pasajes peligrosos", incluso "ritos de paso". De **per* se derivan también las palabras inglesas *fare* ("pasaje") y *ferry* ("crucero") —según la ley de Grimm, que describe las transformaciones regulares que sufren las oclusivas indoeuropeas en la lengua germánica, en nuestro caso, *p* que se transforma en *f*—. Finalmente, *experiment* ("experimento"), al igual que *experience* ("experiencia") se deriva del latín *experiri* ("ensayar" o "probar"). Si se combinan estos diferentes sentidos, se obtiene un sistema de "capas" semánticas, que tienen como foco a "experiencia", descrita como un viaje, una prueba, un pasaje ritual, una exposición al peligro o riesgo, una fuente de miedo. Por medio de la experiencia, "atravesamos", "llenos de miedo", "peligros", al emprender pasos "experimentales".

Todo esto hace recordar lo que Dilthey dijo sobre *erleben*, esto es, "vivenciar" una secuencia de acontecimientos —ya sea que se trate de un ritual, un peregrinaje, un drama social, la muerte de un amigo, un parto difícil, etcétera—. Semejante experiencia, sin embargo, es incompleta si uno de sus "momentos" no es un *performance*, un acto de retrospección creativa en el cual se adscribe significado a los acontecimientos y las partes de la experiencia —aun cuando el significado sea que "no hay significado"—. Experiencia, entonces, es "vivenciar" y "pensar hacia atrás". También es "querer o desear hacia adelante", es decir, establecer metas y modelos para la experiencia futura en la cual se tiene la esperanza de evitar o eliminar los errores y los peligros de la experiencia pasada.

El teatro experimental es nada menos que una experiencia representada, en otras palabras, reconstituida; aquel momento del proceso vivencial —frecuentemente

expandido e internamente segmentado— en el cual emerge significado al revivir la experiencia original (con frecuencia un drama social subjetivamente percibido) y obtiene una forma estética adecuada. Esta forma, entonces, se convierte en una pieza del saber comunicable que ayuda a los otros a comprenderse (*verstehen*) mejor, no sólo a sí mismos sino también a los tiempos y las condiciones culturales que determinan su experiencia de la realidad.

Aunque Richard Schechner y yo nos acercamos al problema desde diferentes direcciones, ambos vislumbramos en el teatro un medio importante de la transmisión intercultural de modalidades de experiencia dolorosamente adquiridas. Probablemente, nunca será posible lograr una comprensión transcultural completa, pero si representamos los dramas sociales, los rituales y las obras teatrales de los otros —y éstos los de nosotros— con plena conciencia de las particularidades de su contexto sociocultural original, esto obligará a los actores, tan sólo con base en la duración y la intensidad de lo que Schechner llama el proceso de "entrenamiento-ensayo-preparación", a que adopten otras maneras de ver y de aprehender la realidad, la cual nuestras formaciones simbólicas siempre procuran cercar y expresar.

Este texto inició con una nota autobiográfica y terminó con una apelación a la comprensión cultural global. En la universidad de Charlottesville, Virginia, donde imparto clases, el dicho "Mr. Jefferson lo hubiera aprobado" es el sello final de aprobación para cualquier acción. Correlativamente, imagino que "el profesor Dilthey hubiera aprobado" los ensayos de un puñado de antropólogos, así como de teóricos y prácticos del teatro, para desarrollar una antropología y un teatro de la experiencia que busca "entender otras personas y sus expresiones sobre la base de la experiencia y el autoentendimiento y la interacción constante entre ambos" [Dilthey, 1976:218]. Aquí, las "otras personas" incluyen las de todas las culturas y todos los países sobre los cuales disponemos de registros suficientemente ricos para adecuarlos a los propósitos performativos. Las etnografías, producciones literarias, tradiciones rituales y teatrales del mundo constituyen una base que obliga a realizar una nueva síntesis comunicativa transcultural mediante el *performance*.

Es probable que, por primera vez, nos encaminamos hacia la posibilidad de compartir las experiencias culturales, las múltiples "formas de la mente

objetivada" restituidas por medio del *performance* en una especie de conjunto de contornos afectivos prístinos. Esto podrá ser un modesto paso de la humanidad, el cual nos alejaría de la destrucción que acosa a nuestra especie si seguimos conscientemente cultivando malentendidos mutuos en el interés del poder y de la ganancia. Podemos aprender de las experiencias —de la representación y el *performance* de las experiencias culturalmente transmitidas de los otros— de los pueblos del Matorral, así como de los del Libro.

Obras consultadas

Dilthey, Wilhelm

1924 *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Stuttgart y Göttingen, Teubner-Vandenhoeck & Ruprecht.

1927 *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Stuttgart y Göttingen, Teubner-Vandenhoeck & Ruprecht.

1976 *Selected Writings*, Londres, Cambridge University Press.

Hodges, H. A.

1953 *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Lex, Barbara

1979 "Neurobiology of Ritual Trance", en D'Aquili, E., C. Laughlin y J. Mc. Manus (eds.), *The Spectrum of Ritual*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 117-151.

Makreel, Rudolf A.

1975 *Dilthey: Philosopher of the Human Studies*, Princeton, Princeton University Press.

Pokorny, Julius

1959 *Indogermanisches ethymologisches Wörterbuch*, Bern.

Schechner, Richard

1979 "The End of Humanism", en *Performing Arts Journal*, vol. IV, núms. 1 y 2.

Capítulo IV

Dewey, Dilthey y drama.
Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia*
Víctor Turner

De todas las ciencias y estudios humanos, la antropología es la disciplina más arraigada en la experiencia social y subjetiva del investigador. Todo se somete a la prueba del ser, todo lo observado es ultimadamente aprehendido "por el propio pulso" de quien investiga. Por supuesto, mucho se puede contar, medir y someter a un análisis estadístico, sin embargo, todo acto humano está impregnado de significado, el cual es difícil de medir, pero muchas veces se puede captar aunque sea sólo de manera volátil y ambigua.

El significado surge cuando tratamos de colocar lo que la cultura y el lenguaje han cristalizado desde el pasado junto con lo que sentimos, queremos y pensamos sobre el presente. En otras palabras, retrocedemos a las conclusiones que depositaron nuestros ancestros en los modos culturales clasificados en la tradición occidental actual como "religiosos", "morales", "políticos", "estéticos", "proverbiales", "aforísticos", "de sentido común", etcétera, para ver cómo se relacionan efectivamente o iluminan nuestros problemas individuales del presente o nuestros regocijos ansiosamente excesivos.

Cada una de estas colisiones entre la madera dura y la madera blanda de la tradición y del presente es potencialmente dramática, puesto que si se veneran las

* "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience", en Turner, Víctor W. y Edward M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1986, pp. 33-44. Traducción de Ingrid Geist.

sentencias ancestrales, la conclusión, tristemente, sería echar por la borda la alegría presente o abandonar la exploración sensitiva de lo que es percibido como un desarrollo sin precedente del entendimiento humano mutuo y de las formas de relacionarse.

Así, por ejemplo, si se tiene fe en un pasado legitimado culturalmente, el autosacrificio es considerado como un ideal. Si bien la tragedia aprueba esta instancia, los nuevos caminos de orientación modernos pueden rechazar el resultado autosacrificial y proponer alternativas que deben parecer menos problemáticas para un público general, todavía unido al pezón de la tradición. Este tipo de experiencia es la materia propia de ambos tipos de drama: el social, en el cual los conflictos se arreglan mediante acciones sociales, y el drama del escenario, donde estos asuntos se reflejan como un patrón de figuras estéticas experimentales, símbolos y tramas hipotéticas. Sin embargo, tal vez no haya una confrontación marcada entre el entonces —colectivo— y el ahora —existencial.

Los antropólogos pueden dar cuenta de que cualquier campo sociocultural coherente contiene muchos principios contradictorios, cada uno consagrado por la tradición. En el teatro japonés, por ejemplo, las versiones *Bunraku* y *Kabuki* de *Chushingura*, el famoso cuento de los 49 Ronin, muestran la tensión entre dos lealtades igualmente axiomáticas pero conflictivas entre sí —por un lado, la lealtad al señor feudal y, por otro, al orden imperial—. La obediencia simultánea a ambos principios significaría la muerte para los gentilhombres justicieros. La subordinación de la lealtad feudal a la ley estatal hubiera sido una pérdida ignominiosa de la identidad social constituida con base en los principios del honor y deshonor del samurai. Sin embargo, hay algo subversivo y oculto en el drama del escenario. La burocracia *Tokugawa*, con su tendencia hacia la despersonalización de las relaciones, recibe una muda respuesta al atraer la atención sobre gestos teatrales complejos que reafirman la pasión contra las legalizaciones —aquéllas que sintió Samuel Coleridge cuando caracterizó a los héroes trágicos de Shakespeare como "ateos que no creen en futuro alguno"—. Aun así, las pasiones están bajo control y trazan su curso hasta la consumación honorable, luego de recorrer los caminos tortuosos que habrían ofendido a Aldous Huxley con el dicho "malos medios no

pueden producir buenos fines", si no hubiera sido un hombre dispuesto a notar la ironía y atento a las ambigüedades éticas.

Desde aquí la discusión se enfocará en el concepto de experiencia de John Dewey, el cual comparto parcialmente pero considero que necesita ir más allá respecto a un aspecto importante. Dewey [1934] consideraba que los trabajos artísticos, incluso los teatrales, son "celebraciones, reconocidas como tales de la experiencia ordinaria". Rechazaba la tendencia de las sociedades capitalistas a colocar el arte sobre un pedestal, separado de la vida humana, pero valorizándolo en términos definitivamente comerciales, según los expertos recluidos en su torre de marfil:

> Aun una experiencia cruda, si es auténtica, es más apta de aportar un rastro a la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto al margen de cualquier otro tipo de experiencia [*cit.* en McDermott, 1981:526].

Todo esto y más afirmó Dewey en su gran obra *Art as Experience* [1934], publicada cuando él tenía 75 años de edad.

En *From Ritual to Theatre* [1982:17 y s] intenté realizar una etimología de la palabra inglesa "experiencia", derivándola de la base indoeuropea **per-* ("emprender", "osar", "arriesgar"); su doble, "drama" (del griego *dran*, "hacer"), refleja culturalmente el "peligro" etimológicamente implicado en la experiencia. Los análogos alemanes de *per* relacionan experiencia con "pasaje", "miedo" y "travesía", ya que *p* se convierte en *f* según la ley de Grimm. El griego *perao* relaciona experiencia con "yo atravieso" y con las implicaciones de los ritos de paso. En griego y latín, experiencia se vincula con "peligro", "pirata" y "ex-per-imento".

Aquí hay una dicotomía que Wilhelm Dilthey [1976:210] tomó para su distinción entre "mera" experiencia y "una" experiencia. Mera experiencia es simplemente la duración y la aceptación pasiva de sucesos. Una experiencia, como roca en un jardín zen de arena, se encuentra fuera de la uniformidad de las horas, los años y las formas que transcurren, lo cual Dilthey llamó "estructura de experiencia". En otras palabras, no tiene un principio y un final **arbitrarios**, recortados de una corriente de temporalidad cronológica, sino que tiene "una

iniciación y una consumación". Cada uno de nosotros ha tenido ciertas "experiencias formativas y transformativas", esto es, secuencias de eventos externos que se distinguen y se aíslan, y respuestas internas a éstas, tales como el inicio de nuevos modos de vida (ir a la escuela, el primer trabajo, unirse al ejército, entrar en el estado marital) y las relaciones amorosas. De alguna manera, todos hemos sido presos de lo que Emile Durkheim llamó "efervescencia social" (una campaña política, una declaración de guerra, una causa célebre como el *Affaire Dreyfus*, *Watergate*, la crisis iraní de los rehenes o la Revolución Rusa). Algunas de estas experiencias formativas son altamente personales, otras son compartidas con grupos a los cuales pertenecemos por nacimiento o elección. Dilthey concibió que tienen una estructura temporal o procesal, es decir, se procesan por medio de estados discernibles. Además, involucran en cada momento y fase al **pensamiento** estructurante y a todo el repertorio humano vital de pensar, querer, desear y sentir, penetrándose mutuamente de manera sutil y variada en muchos niveles. La navaja cognitiva de Occam, que reduce todo a abstracciones sin sangre (si se puede visualizar una navaja sin sangre), aquí simplemente no tendría ningún sentido humano.

Estas experiencias que irrumpen de la conducta rutinaria y repetitiva (o la interrumpen) comienzan con evocativas sacudidas de dolor o de placer: suman precedentes y semejanzas del pasado consciente e inconsciente, ya que lo inusual tiene sus tradiciones, al igual que lo usual. Entonces, las emociones de las experiencias pasadas colorean las imágenes y contornos revividos por la sacudida presente. Enseguida, se presenta la necesidad ansiosa de encontrar algún significado en lo que nos ha desconcertado, ya sea por dolor o por placer, y que ha convertido una "mera experiencia" en "una experiencia", lo cual sucede cuando tratamos de unir el pasado con el presente.

Estructuralmente, es poco importante si el pasado es real o mítico, moral o inmoral. Lo que interesa es si desde el combate existencial emergen lineamientos significativos dentro de una subjetividad, los cuales se derivan de las estructuras experienciales previas y se ensamblan en una relación viva con la experiencia nueva. Esto es un asunto de significado, no solamente de valor, como afirmó

Dilthey. Para este autor, el valor pertenecía esencialmente a una experiencia en un presente consciente, en su goce afectivo o su falta de éste. Pero los valores no se enlazan significativamente sino que nos bombardean como un desatino abigarrado de disonancias y armonías. Cada valor, mientras prevalece, nos ocupa del todo; de tal manera, Dilthey postula que los valores no tienen "una relación musical entre sí". Sólo cuando logramos que la experiencia presente se vincule con los resultados acumulativos de las experiencias pasadas similares o por lo menos relevantes —disímiles pero, al menos en potencia, similares— emerge el tipo de estructura relacional que llamamos "significado".

Aquí, lo cognitivo se sostiene heroicamente por sí mismo, ya que la mayoría de las experiencias comienza con la preeminencia de una emoción, un deseo o un ímpetu que repudia todos los pasados. Cuando se declara una guerra, cuando nos encontramos con un amante potencial, cuando huimos del peligro físico o nos resistimos a emprender una tarea necesaria pero desagradable, estamos bajo el poder del **valor**. La combinación heroica de la voluntad y el pensamiento afronta el valor con el poder integrador de la relación-establecimiento significante. Quizás el valor se convierta en significado, pero primero tiene que ser fundado responsablemente. En la mayoría de las sociedades preindustriales este esfuerzo por definir el significado se fortalecía mediante valores culturales colectivos que ofrecían algún soporte ancestral o un pasado ético (o legitimado por concenso) a las facultades cognitivas. Hoy en día, por desgracia, la cultura insiste en que tenemos que asumir la carga posrenacentista de elaborar nosotros mismos cada significado, individualmente, sin asistencia, a menos que escojamos un sistema urdido por otro individuo no más legitimado colectivamente que nosotros, ya que esta ausencia de legitimación es lo que nos caracteriza.

Es posible que ahí radique la mayor diferencia entre el teatro contemporáneo y los tipos antiguos. El teatro es un espejo cultural de un proceso de búsqueda de significado en un nivel público, general. El teatro antiguo desplazaba al grupo la tarea del individuo de asignar significado, aunque el dolor trágico resultaba entonces del terror físico o de la desgana extrema en el rostro del deber social, cuyo cumplimiento pudiera implicar un tormento físico, mental o la muerte.

Según la concepción de Dilthey, la experiencia apela a una expresión o comunicación con otros. Somos seres sociales y queremos contar lo que hemos aprendido de la experiencia. Las artes dependen de esta apelación. Los significados, obtenidos con esfuerzo, deberían decirse, pintarse, bailarse, dramatizarse, ponerse en circulación. Aquí, la solicitud ostentosa del pavo real no se distingue de la necesidad ritualizada de comunicar. Ser y no ser, ego y ausencia de ego, alegato por lo propio y altruismo se encuentran y sumergen en una comunicación que significa.

Subyacente a todas las artes, Dewey percibía un vínculo intrínseco entre la experiencia, ya sea natural o social, y la forma estética:

> Hay en la naturaleza, aun por debajo del nivel de vida humana, algo más que mero flujo y cambio. Se logra una forma siempre que se llega a un equilibrio estable aun cuando sea un equilibrio en movimiento [*cit.* en McDermott, 1981:53].

Argumentó que, incluso en el nivel biológico prehumano, la vida de cualquier organismo es enriquecida por el estado de disparidad y resistencia por medio del cual ha pasado con éxito. Oposición y conflicto se superan, de hecho se transforman "en aspectos diferenciados de una vida con un poder superior y una significación mayor". En el caso de los seres humanos:

> el ritmo de pérdida de integración con el medio ambiente y el redescubrimiento de la unión no sólo persiste sino se hace consciente; las condiciones son materiales y los propósitos son configurados por el hombre. La emoción es el signo consciente de una ruptura, actual o inminente. El deseo por la restauración de la unión convierte la mera emoción en el interés por objetos en cuanto éstos se presentan como las condiciones de la realización de la armonía. Con la realización, el material de reflexión se incorpora en los objetos como su significado. Aunque el artista, de manera particular, cuida la fase de la experiencia en la cual la unión se logra, no evita los momentos de resistencia y de tensión. Más bien, los cultiva, no como fines en sí mismos sino por sus potencialidades, esto es, traer a la conciencia viva una experiencia que es unificada y total. En contraste con una persona cuyo propósito es estético, el hombre científico se

interesa por los problemas, por situaciones dentro de las cuales se marca la tensión entre la cuestión de la observación y la del pensamiento. Naturalmente, cuida sus soluciones. Pero no descansa en ellas; va más allá, a otro problema, usando una solución alcanzada sólo como un escalón desde el cual poner el pie en otras investigaciones [...] La diferencia entre un artista y un intelectual, entonces, se refiere al lugar de énfasis puesto dentro del ritmo constante que marca la interacción de la criatura viva con su entorno. Independiente del énfasis en la experiencia, el fin último es el mismo, como también su forma general es la misma. La noción peculiar de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace más que pensar es el resultado de convertir una diferencia de *tempo* y énfasis en una diferencia de tipo. El pensador tiene sus momentos estéticos cuando sus ideas cesan de ser meras ideas y se convierten en significados que toman cuerpo en los objetos. El artista tiene sus problemas y piensa cuando trabaja. Pero su pensamiento es más inmediatamente incorporado en el objeto. Por la relativa lejanía de su objeto, el trabajador científico opera con símbolos, palabras y signos matemáticos. El artista plasma su pensar en el medio específico con el cual trabaja, y los términos se encuentran tan cerca del objeto que produce, que se sumergen directamente dentro de éste [...] Puesto que el mundo actual, en el que vivimos, es una combinación de movimiento y culminación, de rupturas y reuniones, la experiencia de una criatura viva es capaz de una cualidad estética. El ser vivo recurrentemente pierde y reestablece el equilibrio con su entorno. El momento del paso de la disonancia a la armonía es el vivido más intensamente. En un mundo terminado, sueño y vigilia no podrían distinguirse. En uno totalmente perturbado, no sería posible luchar con las condiciones. En un mundo hecho conforme a los patrones del nuestro, los momentos de cumplimiento señalan la experiencia en intervalos rítmicamente gozados [Dewey, *cit.* en McDermott, *ibid.*:536 y s].

Entonces, en una estructura o unidad procesal de experiencia, aquellas fases son estéticas que constituyen el cumplimiento que llega a las profundidades del experimentador (como decía Dewey) o que conforman los obstáculos necesarios y las ráfagas que provocan la alegre lucha por alcanzar la consumación más allá de placer y equilibrio, lo cual efectivamente es alegría y felicidad del cumplimiento.

En el trabajo de Dewey también está presente la idea de que el "tiempo de la consumación es a la vez el que da inicio a algo nuevo"; cualquier intento de prolongar el goce de la consumación más allá de su término natural es como un retiro del mundo y, por lo tanto, una baja y una pérdida de vitalidad.

Conforme a su noción de estructura de la experiencia, Dilthey hacía énfasis en la cultura y la psicología; consideraba que la búsqueda del significado y su expresión se ubicaban en un *performance,* como las fases de lucha y consumación. En su idea procesal de vivir las experiencias, Dewey se adhirió más al ámbito de lo biológico. Sin embargo, ambos recalcaron que lo estético tiene su génesis en la experiencia humana sensible y no procede de un dominio ideal, es decir, de un reino platónico de arquetipos superior a las actividades humanas vulgares que supuestamente evalúa y organiza. Para ambos filósofos, las artes, incluyendo todos los géneros de teatro, nacen en las escenas y los objetos de la experiencia humana y no pueden desligarse de ésta. La flor consumada es la belleza de la búsqueda embriagada con significado, realizada por hombres y mujeres vivos, en plena complejidad de sus atracciones y repulsiones mutuas, en la guerra, el culto, el sexo, la producción económica y la plaza del mercado.

En mi trabajo me he preocupado por un tipo específico de estructura experiencial llamada drama social, cuyo descubrimiento tiene una forma protoestética. En muchas situaciones de campo en culturas marcadamente diferentes, en mi experiencia de la vida social occidental y en numerosos documentos históricos he podido discernir claramente un movimiento social que toma la forma de algo a lo que no podemos evitar asignar el epíteto de "dramático". Una persona o un subgrupo rompe una regla, deliberadamente o por compulsión interior, en un escenario público. A la brecha le siguen conflictos entre individuos, secciones y facciones, revelando debates ocultos entre caracteres, intereses y ambiciones. Esto va formando una crisis de la unidad y de la continuidad del grupo, a menos que se resuelva rápidamente por medio de una acción pública correctiva, emprendida por consenso de los líderes del grupo, los ancianos o guardianes. Muchas veces, la acción correctiva se ritualiza y puede llevarse a cabo en nombre de la ley o de la religión. Los procesos

judiciales colocan el acento sobre la razón y la evidencia; los procesos religiosos subrayan los problemas éticos, la malicia oculta que opera por medio de brujería o la ira ancestral contra las violaciones del tabú o contra la impiedad de los vivos frente a los muertos. Si un drama social recorre su trayectoria completa, el resultado (o "consumación", como Dewey lo habría llamado) puede ser la restauración de la paz y de la "normalidad" entre los participantes o el reconocimiento social de una quiebra irremediable y un consecuente cisma.

Este modelo, como todos, está sujeto a múltiples manipulaciones. Por ejemplo, si la acción correctiva falla, ocurre una reversión hacia la fase de crisis. Si la ley, los valores religiosos, o ambos, pierden su eficacia, un faccionalismo continuo endémico puede infectar la vida pública durante largos periodos. La falla correctiva en una comunidad local conduciría a apelar a una corte superior en un nivel más inclusivo de la organización social —de la villa al distrito, a la provincia, a la nación—. O bien, un régimen antiguo sería rechazado en su totalidad hasta acaer una revolución. En este caso, el grupo puede reestructurarse radicalmente, incluyendo los mecanismos de su maquinaria correctiva.

Obviamente, la cultura afecta aspectos como el estilo y el *tempo* del drama social. Algunas culturas buscan retardar la irrupción de la crisis abierta mediante la elaboración de reglas de etiqueta. Otras admiten el uso de la violencia organizada en la crisis o en la fase correctiva, en formas tales como el *holmgang* (combate singular) de los islandeses, las luchas de palos de los nuba del Sudán y las expediciones de cacería recíproca de cabezas de la gente del monte Ilongot de Luzón. Georg Simmel, Lewis Coser, Max Gluckman y otros han señalado que si el conflicto se pone bajo un control gradual al impedir la masacre y la guerra, puede erigir una "conciencia de identidad" entre grupos. El conflicto obliga a los antagonistas a diagnosticar sus fuentes y, como consecuencia, a reconocer plenamente los principios que los unen más allá y por encima de los asuntos que temporalmente los han dividido. Como insistía Durkheim: sin el "hacer", sin la fricción social que enardece la conciencia y la autoconciencia, la vida social sería pasiva e incluso inerte.

Estas consideraciones condujeron a Barbara Myerhoff [1979] a distinguir entre "ceremonias definicionales" y "dramas sociales". Concebía las primeras como

un tipo de "autobiografía" colectiva, un instrumento mediante el cual un grupo crea su identidad, al contarse a sí mismo una historia sobre sí mismo, en cuyo curso trae a la vida "su identidad definida y determinada" (citando a William Blake). En el sentido de Dilthey, el significado es engendrado por el matrimonio entre los problemas presentes y un rico pasado étnico, el cual se funde con los "quehaceres y empresas" (expresión de Dewey) de la comunidad local. Algunos dramas sociales pueden ser más "definicionales" que otros, pero la mayoría de ellos contiene, aunque sea sólo implícitamente, medios de reflexividad pública en sus procesos correctivos. Por medio de la activación de éstos, los grupos toman parte en su situación actual: la naturaleza y la fuerza de sus lazos sociales, el poder de sus símbolos, la eficacia de sus controles legales y morales, la sacralidad de sus tradiciones religiosas, etcétera.

Intento subrayar que el mundo del teatro, como lo conocemos en Asia y Occidente, y la inmensa variedad de subgéneros teatrales no derivan de la imitación, ya sea consciente o inconscientemente, ni de la forma procesal de un drama social completo o colmado: brecha, crisis, reparación, reintegración o cisma (aunque el modelo aristotélico de la tragedia en cierta manera se parece a este movimiento segmentado en fases). Derivan específicamente de la tercera fase (la reparación), y especialmente de la regulación correctiva como proceso ritual. Los rituales correctivos incluyen la adivinación sobre las causas ocultas del infortunio, el conflicto y la enfermedad (los cuales, en las sociedades tribales, están íntimamente vinculados y se cree que son causados por la acción invisible de los espíritus, deidades, brujos o hechiceros), rituales curativos (que muchas veces pueden involucrar episodios de posesión de espíritus, trance chamánico, uso de un médium y estados de trance entre los pacientes sujetos al ritual) y ritos de iniciación conectados con estos rituales de aflicción. Además, muchos ritos que llamamos "ceremonias de crisis vital", en particular los de pubertad, matrimonio y muerte, indican una brecha en el orden habitual de la vida del grupo, después de lo cual varias relaciones entre sus miembros tienen que cambiar drásticamente, ya que involucran conflictos y competencias potenciales e incluso actuales (por ejemplo, los derechos de la herencia y la sucesión en el oficio, el monto de la dote de las

mujeres, la lealtad del clan o del linaje, etcétera). Los rituales de crisis de vida (y también los rituales estacionales, en este caso) pueden llamarse "profilácticos", mientras que los rituales de aflicción son "terapéuticos".

Todos estos procesos rituales de "tercera fase" y "primera fase" (en la instancia de la crisis de vida) contienen dentro de sí una etapa liminar que provee un escenario (uso deliberadamente este término) para el logro de estructuras únicas de experiencia —*Erlebnis* (vivencia) de Dilthey— en ambientes separados de la vida mundana y caracterizados por la presencia de ideas ambiguas, imágenes monstruosas, símbolos sagrados, pruebas de valor, humillaciones, instrucciones esotéricas y paradójicas y, además, señalados por la aparición de tipos simbólicos representados en máscaras y payasos, reversiones entre géneros, anonimato y muchos otros fenómenos y procesos liminares. El limen o umbral, término adoptado del segundo de los tres estadios de los ritos de paso formulados por Van Gennep, es una tierra de nadie entre el pasado y el futuro estructural como anticipado por el control normativo de la sociedad sobre el desarrollo biológico. Este estadio se ritualiza de maneras diversas, pero en distintas culturas, frecuentemente, se encuentran símbolos expresivos de identidad ambigua: seres andróginos, figuras de morfología teriacal o combinaciones monstruosas de elementos tomados de la naturaleza y la cultura con símbolos como cuevas, que representan simultáneamente el nacimiento y la muerte, el vientre y la tumba.

En ocasiones me refiero a la fase liminar como algo que ocurre sobre todo en el modo subjuntivo de la cultura, el modo de lo posible: "podría ser", "como si", "hipótesis", "fantasía", "conjetura" o "deseo", según el aspecto de la trinidad cognición, afecto y volición que domine en cada situación particular. La vida ordinaria ocurre en el modo indicativo, donde esperamos la operación invariable de causa y efecto, conforme a la racionalidad y el sentido común. La liminaridad podría describirse como un caos fecundo, un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar.

El teatro es uno de los herederos del gran sistema multifacético que llamamos ritual tribal, el cual abraza ideas e imágenes de cosmos y caos, alterna payasos y

bufonadas con dioses y solemnidad y emplea todos los códigos sensoriales para producir sinfonías no sólo musicales: el entretejido de la danza, lenguajes corporales, canciones, cantos, formas arquitectónicas (templos, anfiteatros), incienso, quema de ofrendas, banquetes rituales, pinturas, diseños y marcas corporales de diferentes tipos (incluyendo la circuncisión y el sacrificio), aplicación de lociones, degustación de pociones, interacción entre lugares míticos y heroicos según la tradición oral y muchísimo más. Los rápidos progresos sociales en escala y complejidad, particularmente después de la industrialización, pasaron esta configuración liminar unificada por el prisma de la división social del trabajo, con su especialización y profesionalización, reduciendo cada ámbito sensorio a un conjunto de géneros de entretenimiento que florecen en el tiempo de ocio de la sociedad, ya no en un lugar de ímpetu central. Aunque es cierto que el carácter manifiestamente sobrenatural del ritual arcaico ha sido mitigado notablemente, actualmente hay signos que indican que los géneros especializados y cercenados están en busca de volver a juntarse con la numinosidad perdida en sus *sparagmos*, en su desmembramiento, y redescubrir algo de ella.

Dewey argumentó que la forma estética del teatro es inherente a la vida sociocultural, pero su carácter reflexivo y terapéutico, como un niño en la fase correctiva del drama social, tiene que conducir a las fuentes de poder muchas veces inhibidas en el modo indicativo de la sociedad. La creación de un espacio separado, casi sagrado, liminar, permite una búsqueda de tales fuentes. Un manantial de este metapoder excesivo es el propio cuerpo liberado y disciplinado, con sus muchos recursos no desprendidos del placer, el dolor y la expresión. Otro es nuestro proceso inconsciente, como puede manifestarse al estar en trance. Esto es algo familiar visto frecuentemente en África, donde delgadas ancianas mal alimentadas están danzando, cantando y realizando actividades rituales durante dos o tres días enteros, sólo con descansos ocasionales, de pie todo el tiempo. Un incremento en el nivel del despertar social, como quiera que se produzca, es capaz de abrir fuentes de energía en los participantes individuales. El trabajo reciente sobre la neurobiología del cerebro [*vid.* D'Aquili, *et al.*, 1979] muestra que:

> las técnicas de ímpetu del ritual (incluyendo el ímpetu retumbante por medio de percusiones, por ejemplo) facilitan el dominio del hemisferio derecho, de lo cual resultan experiencias *Gestalt* atemporales y no verbales, diferentes y únicas, si se compara con el funcionamiento del hemisferio izquierdo o la alternancia hemisférica [Lex, 1979:146].

Una antropología de la experiencia encuentra en ciertas formas recurrentes de la experiencia social —entre éstas, el drama social— las fuentes de la forma estética, incluyendo el drama del escenario. Pero el ritual y sus descendientes, sobre todo las artes del *performance*, derivan del corazón subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social, donde las estructuras de la vivencia (*Erlebnis*) grupal son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, muda o verbalmente, aun cuando, como tantas veces en las culturas en declive, "el significado es que no hay significado".

El verdadero teatro es la experiencia de una "vitalidad realzada", para citar nuevamente a Dewey. "Estar a su altura significa la interpenetración completa del ser y de los objetos y sucesos del mundo" [*cit.* en McDermott, 1981:540]. Cuando esto sucede en un *performance,* podría ocurrir lo que D'Aquili y Laughlin [D'Aquili, *et al., op. cit.*:177] llaman un "breve estado de éxtasis y sentido de unión (que a menudo sólo dura unos pocos segundos) [y que] muchas veces puede ser descrito a lo sumo como un temblor que, en cierto punto, corre por la espalda". En tal situación, el sentido de armonía con el universo es un hecho evidente y todo el planeta es experimentado como *communitas*. Con todo, hay que ganar este temblor para ser una "consumación", después de atravesar trabajosamente por un entramado de conflictos y discordias. El teatro ejemplifica mejor que nada la sentencia de Thomas Hardy: "Si hay un camino hacia lo mejor, éste exige una plena mirada sobre lo peor". La transformación ritual o teatral difícilmente puede ocurrir de otra manera.

Obras consultadas

D'Aquili, E. G.; Charles D. Laughlin, Jr. y John McManus (eds.)
1979 *The Spectrum of Ritual*, Nueva York, Columbia University Press.

Dewey, John
1934 *Art as Experience*, Nueva York, Minton, Balch & Cía.

Dilthey, Wilhelm
1976 *Selected Writings*, H. P. Rickman (ed.), Cambridge, Cambridge University Press.

Lex, Barbara
1979 "The Neurobiology of Ritual Trance", en D'Aquili, E. G.; Charles D. Laughlin Jr. y John McManus (eds.), *The Spectrum of Ritual*, Nueva York, Columbia University Press, 117-151.

McDermott, J. J. (ed.)
1981 *The Philosophy of John Dewey*, Nueva York, Putnam's.

Myerhoff, Barbara
1979 *Number our Days*, Nueva York, Dutton.

Turner, Víctor
1982 *From Ritual to Theatre*, Nueva York, Performing Arts Journal Press.

Capítulo V

La antropología del *performance*[*]
Víctor Turner

Durante años he soñado con una antropología liberada. Me refiero a "libre de ciertos prejuicios" que se han convertido en rasgos distintivos del género de textos conocidos como "trabajos antropológicos", ya sea que se trate de monografías, estudios comparativos o libros de texto. Estos rasgos revelan una deshumanización sistemática de los sujetos sometidos a estudio, ya que los consideran herederos de una cultura, como cera marcada con patrones culturales o determinada por "fuerzas", "variables" o "presiones" sociales, culturales o psicológicas de varios tipos, cuya primacía corresponde con diferentes escuelas o círculos antropológicos.

Respecto a su estilo e intención, este género imita los tratados de las ciencias naturales que reflejan el pensamiento de un periodo de cinco siglos conocido en Occidente como la "era moderna". Lo moderno ahora se está convirtiendo en parte del pasado. Arnold Toynbee acuñó el término "posmoderno"; Ihab Hassan le ha dado mayor prominencia y Michel Benamou [1977], editor de *Performance in Postmodern Culture*, intenta otorgarle mayor especificidad. No me gustan estas etiquetas, pero es claro que existe lo que Richard Palmer llama un "giro posmoderno" en el pensamiento reciente (en un artículo del volumen de Benamou, "Hacia una hermenéutica del *performance* posmoderno"), que tiene un efecto liberador en la

[*] "The Anthropology of Performance", en Turner, Víctor, y Edith L. B. Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985, pp. 177-204. El mismo texto se incluyó también en Turner, Víctor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1988, pp. 72-98. Traducción del inglés por Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist.

antropología, al igual que en muchas otras disciplinas. Premoderno, moderno y posmoderno son términos crudos y poco elegantes para nombrar eras culturales de diferentes duraciones, pero pueden darnos pautas provisionales para los datos sobre el *performance,* que es el tema central de este ensayo.

Lo premoderno representa una destilación o condensación de muchas concepciones del mundo y cosmologías antes y a la vez fuera de la perspectiva moderna, que fue la emergencia de la conciencia occidental hace aproximadamente cinco siglos. El historiador cultural suizo Jean Gebser sostiene que el surgimiento de la perspectiva fue, como escribe Palmer casi literalmente, "la clave de la modernidad". Palmer resume así el argumento de Gebser:

> La perspectiva espacializa el mundo, orienta el ojo en relación con el espacio de una forma nueva [...] Representa una "racionalización de la mirada" (William M. Ivins) [...] La perspectiva lleva a la fundación de una geometría matemática, que es el prerrequisito para la ingeniería y maquinaria moderna [...] para aumentar uniformemente el naturalismo en la representación pictórica europea (pero también para sus extensiones puramente esquemáticas y lógicas) [...] Ambos se deben al crecimiento y la expansión de los métodos que han proporcionado los símbolos, repetibles en formas invariables, para la representación de la conciencia visual y una gramática de la perspectiva que hizo posible establecer relaciones lógicas no sólo dentro del sistema de símbolos sino entre este sistema y las formas y ubicaciones de los objetos que simboliza [...] La combinación de los números abstractos como símbolos de medición con la perspectiva, una forma de relacionar esos números como símbolos con el mundo visual, lleva a un sentido del espacio medido, expandido hacia afuera desde un punto dado; finalmente el mundo es mensurable. Lo anterior quedó resumido en la máxima de Galileo: "medir todo lo mensurable y convertir lo no mensurable en algo capaz de ser medido".

Esta actitud aún es común entre los antropólogos como George Spindler, quien subraya en su libro, *The Making of Psychological Anthropology* [1978:197 y s]: "si sucede, se puede contar".

> La espacialización de la visión tiene implicaciones metafísicas y epistemológicas [...] El énfasis excesivo en el espacio y la extensión divide el mundo en sujetos que

> observan y objetos materiales ajenos [...] Las palabras son vistas como simples signos de los objetos materiales del mundo [...] El tiempo mismo se percibe en términos espaciales [...] como mensurable, como una sucesión lineal de momentos presentes [...] El modelo perspectivista hace que el hombre sea la medida y el medidor de todas las cosas [...] La racionalidad tecnológica armoniza con la ética protestante —dios otorga sus bendiciones a la persona individualista y competitiva (implícitamente un varón) que prohibe y reprime los deseos en el interés de metas más "racionales": el poder y el control [...]—. La historia, percibida como una línea recta que nunca describe un círculo de retorno sobre ella misma, se convierte en la historia de un autoperfeccionamiento progresivo del hombre a través del ejercicio de la razón [Spindler, 1978:22-25].

Las acotaciones de Spindler describen dignamente el clima de pensamiento "moderno" en que se llevó a cabo mi formación antropológica. Era un ambiente en el que las fronteras de las disciplinas académicas habían sido claramente definidas y se transgredían por riesgo propio: la ambigüedad de fronteras se veía, en palabras de Mary Douglas, como una forma de polución; gran parte del trabajo interdisciplinario se consideraba una aberración. En la antropología había una tendencia que representaba la realidad social como estable e inmutable, como una configuración armoniosa gobernada por principios mutuamente compatibles y lógicamente interrelacionados. Existía una preocupación general respecto a la consistencia y congruencia. Aunque la mayoría de los antropólogos estaban conscientes de que, generalmente, existen diferencias entre las normas ideales y el comportamiento real, casi todos sus modelos sociales y culturales se basaban en la ideología más que en la realidad social o tendían a tomar en cuenta la relación dialéctica entre éstas. Todo lo anterior proviene de una percepción de la realidad en términos espaciales. Así funcionó también el estudio de las correlaciones estadísticas entre las variables sociales y culturales, tal como lo encontramos en *Social Structure,* de G. P. Murdock [1949]. Sally Moore, en su libro *Law as Process* [1978:36], comenta al respecto:

> No importa si la ideología es vista como la expresión de la cohesión social o como la expresión simbólica de la estructura, si es vista como el diseño de una nueva

estructura o la racionalización del control del poder y de la propiedad, en cualquier caso, el análisis se hace en términos de **encuadre.**

Durante mi trabajo de campo, me desilusionó el imperante énfasis en el encuadre y la congruencia compartido por el funcionalismo y los diferentes tipos de estructuralismo. Llegué a ver un sistema o "campo" social más bien como un grupo de procesos ligeramente integrados, con algunos patrones y persistencias de forma, pero controlados por principios de acción discrepantes, expresados en reglas de costumbre que con frecuencia son situacionalmente incompatibles. Esto fue resultado del método descriptivo y analítico que llamé "análisis del drama social". De hecho, mi experiencia como etnógrafo en la sociedad ndembu del noroeste de Zambia, en África Central, me impuso este enfoque. En varios escritos he ofrecido ejemplos de dramas sociales y de su análisis.

Con base en el tema de este ensayo —la antropología del *performance*—, haré referencia a la discusión de mi esquema hecha por un hombre de teatro. Me refiero a Richard Schechner, profesor de drama en la Escuela de Arte de la Universidad de Nueva York y director del Grupo de Performance, una compañía de vanguardia teatral. Schechner expone su visión en el capítulo "Hacia una poética del performance" (*Essays on Performance Theory)* [1977:120-123], donde dice:

> Víctor Turner analiza los "dramas sociales" usando la terminología teatral para describir situaciones no armónicas o críticas. Estas situaciones —altercados, combates o ritos de pasaje— son intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino tratan de **mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho**; las acciones adoptan el aspecto de "ejecutado-para-un-público". Erving Goffman propone una aproximación más directamente escenográfica al usar el paradigma teatral. Cree que toda interacción social se escenifica —la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar máscaras y jugar roles, usa el área del escenario principal para el *performance* de las rutinas, etcétera—. Para Turner y Goffman, el esquema humano básico es el mismo: alguien empieza a moverse hacia un nuevo lugar en el orden social; este movimiento se propicia o se bloquea a través del ritual; en cualquier caso surge una crisis porque cualquier cambio de *status* involucra un reajuste de todo el esquema; este reajuste se realiza ceremonialmente —esto es, por medio del teatro.

En *Dramas, Fields, and Metaphors* [1974e:37-41] defino drama social como unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto. Hay cuatro fases típicas principales de la acción pública:

1. La brecha de las relaciones sociales gobernadas por normas.
2. La crisis que tiende a ensanchar la brecha. Cada crisis pública tiene rasgos liminares, porque es un umbral (limen) entre fases más o menos estables del proceso social, pero por lo común no es un limen sagrado, rodeado de tabúes y reclutado del centro de la vida pública. Por el contrario, la crisis expone su postura amenazante en el foro mismo y, como tal, reta a los representantes del orden a enfrentarse con ésta.
3. La acción correctiva abarca desde el consejo personal y la mediación o el árbitro informal hasta la maquinaria jurídica y legal y, para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otras formas de resolución, incluye la ejecución de un ritual público. La fase de reajuste también tiene sus rasgos liminares, su ser "entre lo uno y lo otro" y, como tal, desde cierta distancia proporciona una réplica y crítica de los sucesos que conforman y han llevado a la crisis. Esta réplica puede ocurrir en el lenguaje racional del proceso judicial o en el lenguaje metafórico y simbólico de un proceso ritual.
4. La fase final consiste ya sea en la reintegración del grupo social alterado o en el reconocimiento social y la legitimación de un cisma irreparable entre las partes contendientes.

En primer lugar comentaré la diferencia entre mi uso del término "ritual" y las definiciones de Schechner y Goffman. Estos autores parecen entenderlo como un acto de unidades estandarizadas que puede ser tanto secular como sagrado; yo lo considero un *performance*, una secuencia compleja de actos simbólicos. Desde mi punto de vista, el ritual es, como dice Ronald Grimes, un "*performance* transformador que revela las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales".

Para Schechner, lo que llamo "brecha", el evento inaugural de un drama, siempre se realiza al ejecutar un ritual, un acto ritualizado o una "jugada". Hay algo de verdad en esto. Por ejemplo, en el primer drama social que presento en

el libro sobre el proceso social ndembu, *Schism and Continuity* [1957], hay una serie de dramas sociales centrados en un individuo ambicioso de poder e influencia, quien ostenta el cargo de jefe de la aldea. El protagonista, Sandombu, en su campo sociocultural efectivo, "dramatiza" frente a los demás que está cansado de esperar la muerte del viejo jefe, Kahali, hermano de su madre, y evade ostensiblemente ofrecerle las porciones de carne de un antílope que cazó, las cuales le corresponden según su *status*, edad y relación. El rechazo de cumplir la costumbre, así como la transgresión de una costumbre con implicaciones rituales, pueden considerarse actos ritualizados, ya que compartir un animal sacrificado implica compartir la sustancia sagrada que constituye el parentesco matrilineal, especialmente con el aspecto procreador de la maternidad. Existen muchos rituales vinculados tanto con la matrilinealidad como con los cultos de caza que contienen símbolos de sangre. Preferiría usar la noción de "transgresión simbólica" —que también puede coincidir con una violación efectiva de la costumbre e incluso del orden legal— en lugar de "transgresión ritual" en el marco de la brecha, la primera fase de un drama social.

En mi opinión, algo más interesante que la definición de ritual es el nexo establecido por Schechner entre el drama social y el teatro y el uso que hice con Goffman del "paradigma teatral". Para Goffman, "todo el mundo es un escenario", es decir, el mundo de la interacción social está lleno de actos rituales. Para mí, la fase de la dramaturgia empieza cuando surgen las crisis en el transcurso diario de la interacción social. Por lo tanto, si la cotidianidad es un tipo de teatro, el drama social es un metateatro, es decir, un lenguaje dramático acerca del lenguaje usado en el juego de los roles ordinarios y del mantenimiento del *status*, lo cual constituye la comunicación en el proceso social cotidiano. En otras palabras, cuando los actores de un drama social, en palabras de Schechner, "tratan de mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho", están actuando conscientemente y llevan a cabo lo que Charles Hockett ha detectado como un rasgo peculiar del lenguaje humano: reflectividad y reflexividad, la habilidad de comunicarse sobre el propio sistema de comunicación [Hockett, 1960]. Esta reflexión no sólo se encuentra en la fase de irrupción de la crisis —cuando las

personas ejercen su voluntad y desatan sus emociones para lograr sus metas hasta entonces ocultas o inconscientes (aquí la manifestación sigue a la reflexión)—, sino que está presente también en la fase cognitivamente dominante del reajuste, cuando las acciones de las dos fases anteriores se convierten en asunto de un escrutinio dentro del marco proporcionado por las formas y procedimientos institucionales —aquí, la reflexión está presente desde el principio, ya sea que la maquinaria correctiva se caracterice por ser legal, cuasi-jurídica o ritual.

Goffman, Schechner y yo constantemente hacemos énfasis en el proceso y las cualidades procesales: *performance*, jugada, escenificación, trama, acción correctiva, crisis, cisma y reintegración. Este énfasis es el "giro posmoderno" en antropología, quizá previsto ya en la modernidad antropológica, aunque nunca fue su tema central. Tal giro implica convertir al espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso y del tiempo, la esencia de lo moderno.

Aunque exista una importante diferencia entre las definiciones lingüísticas y antropológicas del *performance*, una parte del cambio de las formas modernas del pensamiento sobre los problemas socioculturales a las posmodernas se ilustra adecuadamente en un reciente intento de Edmund Leach en el artículo "La influencia del contexto cultural en la comunicación no verbal del hombre" [Hinde, 1977:321 y s], donde aplica el vocabulario de la lingüística a las cuestiones antropológicas. Leach expone que la preocupación del antropólogo es delinear un marco de **competencia** cultural, en términos del cual las acciones simbólicas del individuo pueden tener sentido. Sólo podemos interpretar la **performancia** individual a la luz de lo ya inferido acerca de la competencia. Sin embargo, para hacer nuevas inferencias acerca de la competencia tenemos que aislar un patrón estándar que tal vez no aparezca de manera inmediata en los datos accesibles directamente a la observación. Chomsky introdujo esta dicotomía de competencia *versus* performancia; la competencia es la capacidad de manejar un sistema de reglas o regularidades subyacentes, por ejemplo, a esa clase de comportamiento discursivo que llamamos "hablar inglés".

Dell Hymes llamó la atención sobre el neoplatonismo o gnosticismo oculto en la aproximación de Chomsky que, en general, parece entender la performancia

como un "estado caído", un descenso de la pureza ideal de la competencia gramatical sistemática. Esto se observa claramente en el artículo de Lyons, "Lenguaje humano", en el mismo volumen del ensayo de Leach citado anteriormente. Lyons [1972:58] expone tres fases de "idealización" en "nuestra identificación de los datos brutos" del comportamiento discursivo:

> Antes que nada eliminamos todos los "tropiezos de la lengua", esto es: malas pronunciaciones, pausas de vacilación, titubeos, tartamudeos, etcétera, en suma, todo lo que puede describirse como un "fenómeno de performancia". [Luego siguen las eliminaciones de cierta cantidad de] variaciones sistemáticas entre los modos de hablar que pueden atribuirse a factores personales y socioculturales [*ibid.*:59].

El giro posmoderno invertiría este proceso de limpieza del pensamiento que transita por los "errores de performancia y los fenómenos de vacilación", por los "factores personales y socioculturales" y llega a la separación entre "frases" y "modos de hablar", etiquetando a estos últimos como "dependientes del contexto" (por lo tanto, "impuros") respecto al significado y la estructura gramatical.

La performancia como comportamiento discursivo o el *performance* como presentación del sí mismo en la vida diaria, en el drama escénico o en el drama social, ahora serían el centro de la observación y de la atención hermenéutica. La teoría posmoderna vería en las imperfecciones, en las vacilaciones, en los factores personales y en los componentes incompletos, elípticos, contextuales y situacionales de la performancia, las claves de la naturaleza del proceso humano y percibiría también la novedad genuina, la creatividad capaz de surgir de la libertad en la situación performativa, lo que Durkheim (en su mejor momento) llamó "efervescencia" social, ejemplificada para él en la producción de nuevos símbolos y significados mediante las acciones públicas, como los *performances* de la Revolución Francesa. Lo que se había considerado como contaminado, promiscuo o impuro se está convirtiendo en el centro de atención analítica posmoderna.

Respecto a la dicotomía estructura *versus* proceso —similar a otras oposiciones formuladas por los antropólogos, como normas ideales *versus* comportamiento real, modelos mecánicos *versus* modelos estadísticos, estructura *versus*

organización, ideología *versus* acción, etcétera—, Sally Moore ofrece muchos planteamientos pertinentes en *Law as Process* [Moore, 1978]. Según el argumento de Murphy, Moore está consciente de que "es la propia incongruencia de nuestros modelos conscientes y guías de conducta para los fenómenos de la vida social lo que hace la vida posible" [Murphy, 1971:240], pero también insiste en que:

> el orden y la repetición no son del todo ilusión, ni "mera" ideología, ni modelos académicos ficticios, sino que son observables [y yo agregaría que frecuentemente mensurables] en el ámbito de la conducta, así como en la presencia de ideas fijas [Moore, *op. cit.*:38].

La autora propone examinar los procesos sociales en términos de la interrelación de tres componentes: "los procesos de **regularización**, los procesos de **adaptación situacional** y el factor de **indeterminación**" [*ibid.*:39]. Moore realmente jugó una carta revolucionaria, ya que desafió las fórmulas idealistas de sus contemporáneos prestigiados. Al igual que Heráclito, insistió en que los elementos (en su caso, los socioculturales) fluyen y se transforman continuamente, y lo mismo sucede con las personas. Como Heráclito, también se dio cuenta de que existe una tensión hacia el orden y la armonía, al *logos* dentro de la variabilidad, como dice James Olney [1972:5], una intención de transformar "la variabilidad humana de un mero caos y conglomerado en un proceso significativo". En efecto, esto es lo que intenta hacer la fase correctiva del drama social (el microcosmos procesal) y para lo cual, en las culturas complejas, se diseñaron los géneros performativos liminoides.

La experiencia de Moore como abogada practicante apoya su siguiente visión:

> la vida social presenta una variedad casi infinita de situaciones finamente distintas y toda una gama de situaciones notablemente diferentes. Contiene arenas de competencia continua. Se desenvuelve en un contexto de desplazamientos entre grupos humanos, tiempos cambiantes, situaciones alternantes e interacciones parcialmente improvisadas. Existen las reglas establecidas, las costumbres y los marcos simbólicos, pero operan en presencia de áreas de indeterminación o ambigüedad, de incertidumbre y manipulación. El orden nunca se impone del todo, ni podría hacerlo. Los imperativos culturales, contractuales y técnicos siempre dejan huecos,

> requieren adaptaciones e interpretaciones para ser aplicables a situaciones particulares y están llenos de ambigüedades, inconsistencias y, con frecuencia, contradicciones [Moore, *op. cit.*:39].

Pero Moore no ve todo lo social como una innovación amorfa, sin fronteras, o como una reinterpretación ilimitada. Considera que, efectivamente, existen símbolos comunes, comportamientos habituales, expectativas de roles, reglas, categorías, ideas e ideologías, rituales y formalidades compartidas por los actores y que todos estos aspectos enmarcan la comunicación y la acción mutuas. Pero afirma que fijar y enmarcar la realidad social es un proceso o una serie de procesos. Ahí donde antropólogos como Firth y Barth han contrastado la estructura y el proceso (Barth ve el proceso como un medio de comprender el cambio social), Moore entiende la estructura como el logro una y otra vez repetido de procesos de regularización:

> Toda la cuestión contiene una paradoja. Cada intento explícito de fijar las relaciones o los símbolos sociales es implícitamente un reconocimiento de que son mutables. Sin embargo, al mismo tiempo, dicho intento lucha directamente contra la mutabilidad intenta fijar la cosa en movimiento, para que se detenga. El proceso de tratar de fijar la realidad social imolica parcialmente representarla como estable o inmutable o, al menos, temporalmente controlable para este fin. Los rituales y procedimientos rígidos, las formalidades normales y repeticiones simbólicas de todo tipo así como las leyes explícitas, los principios, las reglas, los símbolos y las categorías son representaciones culturales de la realidad o continuidad social fijada. Representan estabilidad y continuidad actuada y vuelta a actuar; continuidad visible. A fuerza de repetición, niegan el paso del tiempo, la naturaleza del cambio y el alcance implícito de indeterminación potencial en las relaciones sociales. [Ya sea que estos procesos de regularización se sostengan con base en la tradición o se legitimen por el edicto y la fuerza revolucionaria, en cualquier caso actúan para proporcionar marcos diariamente regenerados, construcciones sociales de la realidad, dentro de las cuales] se intenta fijar la vida social para salvarla de la deriva hacia el océano de la indeterminación [Moore, *op. cit.*:40 y s].

Como señala Moore, no importa qué tan estrictas sean las reglas, su aplicación siempre comporta "un cierto margen de manipulación, apertura, elección, interpretación, alteración, intromisión, inversión y transformación" [*ibid.*:41]. En suma, "dentro del orden cultural y social existe una cualidad que lo permea de indeterminación parcial" [*ibid*:49]. Los procesos de adaptación situacional involucran la explotación de las indeterminaciones en los acontecimientos socioculturales y la generación efectiva de aquéllas. Pueden referirse a la reinterpretación o redefinición de las reglas y relaciones. Al observar un campo de relaciones socioculturales —que puede incluir redes y arenas así como grupos corporativos e instituciones relativamente persistentes— y distinguir una pluralidad de procesos, algunos de regularización —o **reglamentación,** como Moore prefiere llamarlos [*cfr. ibid.*:2 y s, 18, 21, 29]—, otros de adaptación situacional, la autora propone un modelo de realidad social básicamente fluido e indeterminado, aunque transformable en algo más fijo mediante los procesos de regularización. Sostiene que:

> Éste es un marco útil en el análisis de situaciones particulares y de su desenlace detallado e igualmente útil en el análisis de los fenómenos a mayor escala como los sistemas institucionales. [Pero advierte que] si los procesos son o no cambiantes, no concierne a la dicotomía propuesta: los procesos de regularización y los procesos de adaptación situacional pueden, **cada uno,** tener el efecto de estabilizar o cambiar una situación y orden social existente. Lo que se propone es que la compleja relación entre la vida social y su representación cultural pueda manejarse analíticamente de manera más fácil, si se toma en cuenta el engrane de los procesos de regularización, los procesos de adaptación situacional y el factor de indeterminación [*ibid.*:52 y s].

Durante muchos años, mi propio trabajo me ha inclinado hacia una dirección teórica similar, es decir, una forma de pensamiento posmoderna. Es obvio que el factor de indeterminación ha asumido mayor importancia en el mundo actual. Los hechos históricos jugaron su parte: guerras, revoluciones, el Holocausto, la caída y fragmentación de los imperios coloniales. Los desarrollos científicos en muchos campos han ayudado a debilitar los puntos de vista modernos sobre el tiempo, el espacio, la materia, el lenguaje, la persona y la verdad. Los procesos

de regularización aún son potentes en la política y la economía; las burocracias y las legislaturas capitalistas y socialistas todavía intentan fijar la realidad social. El trabajo científico y humanístico se realiza todavía en las restricciones de "paradigmas" de prestigio (en el sentido de Thomas Kuhn). En el macrocosmos político aún existen fuertes divisiones amparadas por los procesos reglamentarios del nacionalismo y de la ideología. No obstante, se vislumbra el derrumbe generalizado de las fronteras entre varias ciencias y artes definidas convencionalmente y entre éstas y los modos de la realidad social.

En los estudios socioculturales, el espacio del pensamiento moderno, derivado de lo que Richard Palmer llama "la perspectiva desde un sólo punto", da muestras de ceder ante la conciencia de una "perspectiva múltiple", un campo con muchas variables. La noción de sociedad como un entrecruzamiento interminable de procesos de varios tipos e intensidades es congruente con esta idea. Se empieza a ver al tiempo como una dimensión esencial y multifocal, ya no sólo como un *continuum* lineal concebido en términos espaciales.

Con el distanciamiento posmoderno del pensamiento espacial y de la preeminencia exegética de los modelos ideales de las estructuras cognitivas y sociales, se está dando un importante paso hacia el estudio de los procesos, no como la ejemplificación de su coincidencia con los modelos normativos éticos o émicos o de su desviación de los mismos sino como *performances*. Éstos nunca son amorfos o abiertos: tienen una estructura diacrónica, un principio, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables y un final. Su estructura no es igual a la de un sistema abstracto sino que se genera con base en las oposiciones dialécticas de los procesos y de los niveles procesales. En la conciencia moderna, la cognición, la idea y la racionalidad eran dominantes. En el giro posmoderno, la cognición no se anula sino que toma su lugar en igualdad de circunstancias a la volición y el afecto.

La recuperación de la llamada "antropología psicológica" —por ejemplo en *The Making of Psycological Anthropology*, libro editado por George Spindler— desde mi punto de vista no está al margen de esta concepción del proceso y del *performance*, cuyos componentes son seres humanos totales en su plena concreción

psicológica; no son entidades socioculturales abstractas o generalizadas sino, según los términos de Theodore Schwartz, cada una es un "**idioverso**", con sus "mapas cognitivos, evaluativos y afectivos individuales sobre la estructura de sucesos y clases de sucesos" [Spindler, 1978:410] en su campo sociocultural.

Si bien la formulación de Schwartz parece derivar de los procesos de reglamentación y, por lo tanto, ser algo abstracta, la noción de idioverso es valiosa porque postula que "una cultura existe como una serie de personalidades distribuidas entre los miembros de una población", por lo tanto, permite la negociación y la disputa sobre la autoridad y la legitimidad en esa cultura, en otras palabras, permite la acción dramática social [*ibid.*:423 y s]. Según Schwartz:

> el modelo de cultura como serie de personalidades no excluye el conflicto sino que incluye diferencias y similitudes entre las personalidades, lo cual convierte la coordinación social en un problema central del estudio, implicado por este modelo. Las diferencias pueden llevar al conflicto o a la complementariedad. Las percepciones de lo compartido y lo diferente son ellas mismas patrones que, por momentos, pueden ocultar su opuesto detrás de una máscara [*ibid.*:432].

Este planteamiento de Schwartz que ve la cultura como un conjunto de "todas las personalidades de los individuos que constituyen una sociedad o subsociedad, definida ésta como sea", es totalmente consistente con la postura procesal formulada por Sally Moore, ya que permite un margen para la coexistencia de los procesos de regularización (coordinación social general) y adaptación situacional (conflicto, encubrimiento de lo compartido o diferente y modos situacionales de coordinación social). Schwartz también está consciente de la indeterminación:

> Una cierta personalidad (la versión del individuo y su porción cultural) no necesariamente es representativa en sentido estadístico. El modelo distributivo no busca aproximarse a algún aspecto cultural como tendencia central. Más bien hace énfasis en toda la gama de personalidades, sus moldes o patrones que se aplican en, y se derivan de los sucesos y su estructuración en un comportamiento orientado hacia un patrón. La centralidad (o tipicidad) no necesariamente sería pronosticable ni una contribución de cierta personalidad a la estructuración de los sucesos (incluso puede

> haber una correlación negativa). **Es, pues, esencial subrayar lo siguiente: las personalidades individuales y sus patrones cognitivos-evaluativos-afectivos de la experiencia son los constituyentes de la cultura, mas, aun así, pueden discrepar entre sí y dentro de sí, vivir situaciones conflictivas respecto a las tendencias centrales o configuraciones en la población general de personalidades que comprenden una cultura o subcultura** [resaltado mio]. De manera similar, los patrones individuales varían en la adecuación con la cual las personas anticipan y conducen el curso de los sucesos [*ibid.*].

Si el *performance* es un objeto de estudio legítimo para la antropología posmoderna, sería apropiado que examinemos la literatura sobre los tipos de *performance*, aunque no es necesario confinarnos a la etnográfica. Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos un animal actuante, un *homo performans*, quizá no en el sentido de la actuación de un animal circense sino que es un animal autoperformativo —sus *performances* son, en cierta manera, reflexivos—; en el *performance* el hombre se revela a sí mismo. Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano. En el primer caso, la reflexión es individual, aunque el *performance* puede operar en un contexto social; en el segundo caso, la reflexión es plural y se basa en que los seres humanos, para la mayoría de los propósitos, nos dividimos entre nosotros y ellos, entre ego y *alter*, donde los primeros comparten cualidades mientras que los segundos se reflejan como espejos entre sí: *alter* no altera demasiado a ego pero le dice lo que ambos son.

Al rastrear la riqueza de los datos presentados por las ciencias sociales y las humanidades sobre el *performance*, podemos hacer la distinción entre un *performance* "social" (incluyendo los dramas sociales) y uno "cultural" (incluyendo los dramas estéticos o puestas en escena). Como se mencionó, el elemento básico de la vida social es el *performance*, "la presentación del sí mismo en la vida diaria" (como Goffman tituló uno de sus libros). El "sí mismo"

se presenta en la actuación de roles, en el *performance* que rompe con ellas y en la declaración pública de que se ha sufrido una transformación en el estado y el *status*, que ha sido salvado o maldecido, elevado o liberado. Los seres humanos pertenecen a una especie que está bien equipada de medios de comunicación, tanto verbales como no verbales y, además, debido a las formas dramáticas de la comunicación, cuenta con diferentes clases de *performance*.

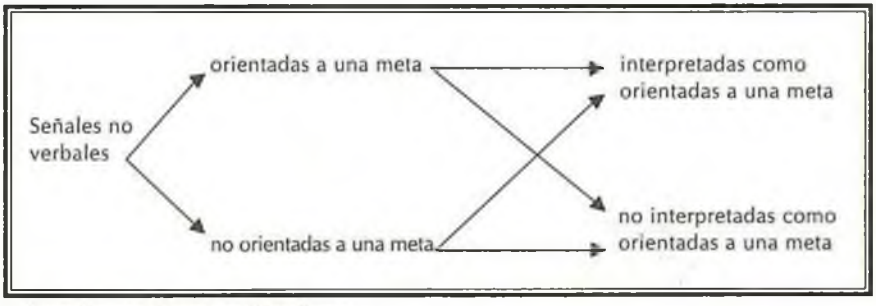
Existen varios **tipos** de *performance* social y varios **géneros** de *performance* cultural y cada uno tiene su estilo propio, su meta, entelequia, retórica, trama y sus roles característicos. Estos tipos y géneros difieren según los contextos culturales y según el alcance y la complejidad de los campos socioculturales en los cuales se generan y sostienen. Pero echemos una mirada a algunas teorías de la comunicación, particularmente a la comunicación no verbal, porque los géneros que serán estudiados en este ensayo —ritual, carnaval, teatro, espectáculo, cine, etcétera— contienen una alta proporción de símbolos no verbales.

La comunicación no verbal es un tema que nos obliga a prestar atención a lo que aportan los etólogos, los sociólogos que estudian primates y otros científicos que abordan el comportamiento animal. He argumentado siempre en favor de la importancia de los componentes biológicos en el simbolismo, ya que veo a la Tierra esencialmente como un singular sistema en desarrollo cuya vitalidad se basa en estructuras celulares notablemente uniformes que se exhiben en los diferentes géneros y especies de las cosas vivas. Estoy convencido de que un biólogo del espacio interplanetario encontraría que las distintas formas de vida terrestre están compuestas por sustancias similares y constituyen un grupo de parentesco planetario, desde amibas biológicas hasta productos altamente culturales como las obras de Homero, Dante, Shakespeare, Leonardo y Beethoven. La humanidad se distingue de la mayoría de las otras "clases" por el grado de su conciencia, de su reflexión evolutiva, hecha posible por el lenguaje y la dialéctica, consecuentemente, obligatoria entre las formas lingüísticas y biológicas de responder a los entornos de diferentes tipos.

En un artículo titulado "Análisis formal de los procesos comunicativos" [en Hinde, 1977:3-35], MacKay utiliza el "enfoque de los sistemas informáticos"

para comprender lo que sucede en la comunicación no verbal. Su argumento detallado conduce a un modelo sencillo: las señales no verbales se distinguen entre las orientadas a una meta y las no orientadas a una meta. Las primeras pueden interpretarse efectivamente como tales o como señales no orientadas a una meta. Y a la inversa, las señales no orientadas a una meta pueden interpretarse como tales o como orientadas a una meta [Figura 1]. MacKay argumenta que la comunicación, en sentido estricto, sólo ocurre cuando la fuente de una señal no verbal de la acción de A se orienta al receptor B como meta. Según su argumento, hay que emplear una expresión más neutral, cuando no existe tal orientación hacia una meta o "intención" (del latín *intendere arcum in*, "tender un arco a", que implica que A selecciona a B como un "blanco"). Por ejemplo, simplemente B percibe a A, no importa de qué manera se aproxima a éste, o que la información fluye de A hacia B. El autor ofrece varios ejemplos sobre cómo distinguir la comunicación propiamente dicha de la mera percepción o del flujo de información:

FIGURA 1. Comunicación no verbal



FUENTE: Esquema elaborado por Víctor Turner.

Supongamos que, en la casa de campaña, a un pobre niño explorador (A), resulta que le sudan los pies, es muy probable que la reacción de B sea muy diferente dependiendo de si percibe a A como un afligido inocente o como alguien que conoce su arma olfativa y tiene la **meta** de molestar a B con ésta [Hinde, *op. cit.*:20].

Sólo la segunda alternativa constituiría un caso de **comunicación.** MacKay distingue entre **de tal manera que** y **para**. Por ejemplo, "un recién nacido llora **de tal manera que** y **para**. Posteriormente, puede aprender a llorar **para atraer** la

atención" [*ibid.*:24]. MacKay aduce que su modelo genera una serie de preguntas científicas que requieren un estudio mayor. En este caso, la pregunta se postula respecto a cuáles son las etapas con las que el llanto del bebé, "de tal manera que", cambia a "para" llamar la atención. "¿Qué tipos de situaciones conductuales podrían ser sintomáticas para la presencia y naturaleza de la retroalimentación evaluativa de la situación en cuestión? [...] y así por el estilo" [*ibid.*].

Robert Hinde, desde el punto de vista de un biólogo evolucionista, ha criticado el modelo de MacKay. Según Hinde [*ibid.*:88] estos científicos tienden a

> centrarse en la distinción entre la conducta que parece haberse adaptado evolutivamente a una función de señalización y la que no [...] [Pero] la conducta adaptada a tal función puede o no estar "orientada hacia una meta". Ciertamente, algunas de esas conductas pueden estar orientadas a una meta en cierto sentido, como el de enviar señales, pero no necesariamente para afectar la conducta de un individuo particular. Aún más, la conducta que se orienta hacia una meta que afecta la conducta de otros puede ser idiosincrásica y no adaptada a través de procesos de selección natural para esos fines.

Sin embargo, MacKay nos dice algunas cosas útiles acerca de la comunicación humana que pueden aplicarse a la teoría del *performance*.

Si tomamos en cuenta el modelo freudiano según el cual la personalidad humana consiste de varias estructuras diferenciadas pero interrelacionadas (por ejemplo, *id*, *superego*, *ego*), que involucran los distintos niveles del inconsciente, preconsciente y consciente, podemos conjeturar que las señales no verbales se orientan hacia una meta desde los deseos y anhelos inconscientes del *id* del emisor, los cuales son interpretados consciente o inconscientemente por el receptor en términos de algún criterio interno de sus propias metas. Asimismo, las señales pueden ser emitidas desde el superego o sistema normativo-prescriptivo del emisor y el receptor puede interpretarlos en el ámbito cognitivo-perceptivo o nivel de *ego*, o en el nivel inconsciente de las estructuras de *id* o *superego*.

También puede presentarse un conflicto en el interior de la personalidad del receptor si éste interpreta la señal no verbal en ambos niveles, dentro y entre las estructuras. La sonrisa de una mujer puede ser interpretada por un receptor

masculino, por ejemplo, como cortesía, invitación o tentación y así surge el problema de no saber su verdadera intención y, por lo tanto, no saber qué señal emitir en respuesta. La jerga de la "ingeniería comunicativa" suena bastante alambricada y parece sin sentido.

El *performance* social y cultural es infinitamente más complejo y sutil que la comunicación no verbal de los animales. Sus mensajes ocurren en medios tanto verbales como no verbales, los primeros son variados y capaces de comunicar ideas e imágenes ricas y sutiles. Probablemente es oportuno discutir algunos de los enfoques encontrados, útiles como soportes conceptuales para el análisis de los tipos y los géneros de *performance*.

En primer lugar, la tradición antropológica occidental se ha alejado bastante del estudio de lo que Lawrence llamó el "hombre lleno de vida" o, mejor dicho, hoy en día, "hombres y mujeres llenos de vida". Los antropólogos compartían la pasión occidental existente desde Platón de elaborar explicaciones por la vía de modelos, marcos o esquemas, paradigmas, competencias, planes, planos, diagramas o representaciones preliminares, hipotéticas o estilizadas (aquí caben incluso algunos aspectos de Heráclito, por ejemplo, su enfoque del *logos*). En la práctica, esta forma de pensar descansa en el poder político real de ejecutar los propósitos, hacer que los **arquetipos actúen por medio de la aplicación efectiva de la fuerza**. La tradición filosófica occidental —Platón, Aristóteles, Descartes, Hegel y Kant, por nombrar sólo algunos, y todo el estructuralismo antropológico— está cautiva de esta creencia en órdenes predeterminados.

Desde mi punto de vista, existe tal cosa como la ley "natural" o "social"; *communitas* se apoya en el yo-tú y en el "nosotros esencial" de Buber. El individualismo extremo sólo entiende una parte del hombre. El colectivismo extremo sólo entiende al hombre como una parte. *Communitas* es la ley implícita de la integridad del todo que surge de las relaciones entre las totalidades, pero es intrínsecamente dinámica, nunca del todo realizada. No se realiza cuando los individuos y las colectividades, precisamente, tratan de imponer su esquema cognitivo unos a otros. El proceso de pujar hacia la ley natural de *communitas* o resistir contra ella requiere el componente histórico y antropológico (que toma en

cuenta los esquemas socioculturales) y también el componente analítico del drama, no la cultura o el archivo y, ciertamente, tampoco la relación estructural. La estructura siempre es condicionada y segregada por el proceso, además, dependiente de él. Y los *performances*, particularmente los dramáticos, son las manifestaciones por excelencia del proceso social humano.

De este modo, me revelo partidario de aquella tradición epistemológica que se centra en lo que Wilhelm Dilthey llama la "experiencia vivida". Para Dilthey, la experiencia es un sistema multifacético, no obstante, coherente, dependiente de la interacción e interpenetración entre cognición, afecto y volición. Se construye no sólo a partir de nuestras percepciones y reacciones sino también con base en la sabiduría humana acumulada (no el conocimiento que es esencialmente cognitivo) y no solamente se expresa en la costumbre y la tradición sino también en las grandes obras de arte. Existe un gran cuerpo viviente y creciente de experiencia, una tradición de *communitas* que encarna la respuesta de toda nuestra mente colectiva en toda nuestra experiencia colectiva. Adquirimos esta sabiduría no por medio del pensamiento solitario abstracto sino con la participación directa o indirecta en los dramas socioculturales mediante los géneros performativos.

Llamaré la atención ahora sobre la diferencia entre modelos estáticos de pensamiento y acción —cosmologías, teologías, sistemas filosóficos, sistemas éticos e ideologías— y lo que Dilthey llama la *Weltanschauung* [visión del mundo], que es dinámica. El filósofo subraya que la experiencia se teje con tres hilos: el pensamiento, el sentimiento y la voluntad. Una *Weltanschauung* semejante a un prisma tiene una estructura triple. Consiste, en primer lugar, de una imagen del mundo (*Weltbild*), esto es, un cuerpo de conocimientos y creencias de lo que cognitivamente se entiende como el "mundo real", sobre cuya base, en segundo lugar, se edifica un conjunto de juicios de valor que expresan la relación de los partidarios con su mundo y el significado (*Bedeutung*) que encuentran en él (el valor, según Dilthey, pertenece especialmente al dominio del afecto). Lo anterior es el soporte de un sistema más o menos coherente de fines, ideales y principios de conducta que son el punto de contacto entre la *Weltanschauung* y la práctica, es decir, la interacción sociocultural que se convierte

en una fuerza en el desarrollo del individuo y, a través de éste, de la sociedad en general. Este tercer componente se refiere a la acción volitiva: el aspecto conativo de la experiencia sistematizada.

Para Dilthey, la *Weltanschauung* no es una estructura permanente y fija de ideas eternas sino que, en sí misma, en cualquier momento dado, representa un escenario manejable en la lucha eterna de la humanidad por encontrar una solución convincente a lo que Dilthey llama "el enigma de la vida". Con esto se refiere a los misterios y paradojas que rodean las grandes crisis del nacimiento, la unión sexual y la muerte; el ciclo de las estaciones con sus amenazas de sequías, inundaciones, hambrunas y epidemias; la batalla eterna de la actividad racional del hombre contra las fuerzas y necesidades de la naturaleza no humana; la tarea sin fin de satisfacer con medios limitados sus apetitos ilimitados; las paradojas del control social en que la lealtad de una persona o grupo hacia una causa legítima o un principio moral los hace automáticamente desleales a otros igualmente válidos; en resumen, todo el misterio de la humanidad en el mundo.

Las *Weltanschauungen*, entonces, se componen tanto de tropos como de razones, tanto de metáforas y sinécdoques como de conceptos. Lo desconocido se denota por analogía de lo conocido, lo ininteligible se explica por analogía de lo inteligible. Pero las *Weltanschauungen* continuamente están sujetas a revisión; sus figuraciones y metáforas son mucho más mutables que las construcciones cognitivas. Sus formas se distinguen según las diferencias subyacentes a las experiencias colectivas; las condiciones de clima, topografía, historia e invención tecnológica y los talentos de los individuos excepcionales. Soy suficientemente partidario del darwinismo cultural para suponer la existencia de una cierta rivalidad competitiva entre las *Weltanschauungen*, donde las más aptas sobreviven y son seleccionadas para recibir un desarrollo detallado por parte de las generaciones sucesivas. Ciertas *Weltanschauungen* se imponen para impregnar su sello en ciertos periodos de la historia y en ciertos grupos de sociedades y naciones.

Pero las *Weltanschauungen*, como todo lo que motiva a la humanidad, tienen que plasmarse en *performances*. Dilthey vio esto claramente y argumentó que cada tipo de *Weltanschauung* se expresa al menos de tres maneras, designadas

por él como la "forma religiosa, la estética y la filosófica". Un antropólogo puede argumentar que esta distinción es la marca de un tipo cultural específico: "la civilización occidental", ya que estas tres categorías han surgido en esa tradición cultural. Sin embargo, seamos tolerantes, ya que las discriminaciones de Dilthey proceden de una de las mentes más creativas de las ciencias sociales.

De acuerdo con Dilthey, el fundamento de la **religión** descansa en dos tipos opuestos de reflexión —la humanidad es una especie reflexiva, como se ha insistido con frecuencia—. El primero se refiere a los procesos regulares pero en su mayoría incontrolables de la naturaleza tanto meteorológica como biológica. El segundo se refiere a esos accidentes misteriosos mediante los cuales nuestras vidas algunas veces son afectadas poderosamente, aun cuando nuestras circunstancias parecen ser muy afortunadas. La religión postula que tanto los procesos regulares como los accidentes inesperados se deben a la agencia de poderes y seres invisibles y sobrehumanos y, en cada *Weltanschauung*, la idea de dichos poderes se elabora gradualmente por medio de la fantasía mitológica y la especulación teológica. Dilthey argumenta que una *Weltanschauung* debe dar significado a la vida práctica, por lo tanto, nos preguntamos cómo vamos a ordenar y sistematizar nuestras relaciones con estos poderes no vistos. En términos de Sally Moore, deben encontrarse los medios para reducir la indeterminación de su acción y para regularizar sus relaciones con nosotros. Por tanto, dice Dilthey, las sociedades primitivas generan a través del tiempo un sistema de ideas y prácticas simbólicas, un sistema ritual, que eventualmente hace surgir un grupo o clase de reguladores sacerdotales y que queda bajo el control de éste. Dilthey, además, supone que según crecen las sociedades en escala y complejidad, se desarrolla la noción de una "vida interna" y surgen los individuos dotados —chamanes, profetas y místicos— que empiezan a desarrollar un sistema doctrinal reflexivo para reinterpretar el ritual y la metodología tradicional en términos de experiencia interna.

Hoy en día, los antropólogos harían objeciones. Ellos creen que los chamanes y otros tipos de especialistas religiosos inspiracionales son en realidad fenómenos característicos de las sociedades de cazadores y recolectores, consideradas como

más simples, mientras que, en las sociedades con sistemas agrícolas bien desarrollados, predominan los cultos calendáricos supervisados por sacerdotes y las cosmologías cognitivamente desarrolladas. Sin embargo, Dilthey tiene razón en suponer que los profetas y chamanes elevados a un poder mayor surgen cuando las sociedades agrícolas relativamente estabilizadas son amenazadas seriamente por los cambios políticos y culturales. Los místicos, por otro lado, pueden aparecer como respuesta a la creciente banalidad de la acción ritual en sociedades bien cohesionadas que se han caracterizado por la ausencia de variedad durante muchas generaciones, y así dejan el cambio abandonado a sí mismo.

Desde la perspectiva religiosa, una *Weltanschauung* determina el significado de la vida social por sus relaciones con un mundo no visto, desde el cual procede el mundo vivido y conocido. Para asegurar la paz y el desarrollo social es necesario que los individuos y grupos, mediante las observaciones del culto y de la oración y la meditación solitarias, deben encontrar el significado y el valor de acuerdo con los mensajes verosímilmente transmitidos desde el mundo invisible a través de varios medios: la profecía, las visiones y apariciones, los milagros, los actos heroicos de fe (mártires), la adivinación, el augurio y otros procesos y fenómenos extraordinarios. Se cree que los estándares éticos se promulgan mediante los poderes invisibles que se colocan más allá del rango de la sabiduría y la creatividad humana.

Dilthey considera que el punto de vista estético o artístico que puede detectarse en muchas *Weltanschauungen* no sólo es diferente del religioso sino también es antitético. El artista trata de "comprender la vida en términos de sí mismo", más que en términos de lo sobrenatural. Los pensamientos, las pasiones y los propósitos de los seres humanos y las relaciones que establecen entre sí y con el mundo natural le proporcionan una base suficiente desde la cual derivar el significado de la vida. El artista tiene todos los sentidos en alerta, no sólo la visión, e intenta darle una realidad performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos. Frecuentemente, guarda una oposición feroz contra la teoría cognitiva; desdeña la contribución de la filosofía. Sin embargo, para un antropólogo enfocado en la inferencia, una *Weltanschauung*

es relativamente fácil de inferir en la producción estética. La estética en las culturas complejas está permeada por la reflexión. El estilo y el contenido de las novelas, obras de teatro y los poemas revelan lo que Geertz ha llamado el comentario metasocial. En los diversos géneros literarios los escritores, de manera directa o a través de sus personajes, hacen proliferar generalizaciones reflexivas que, sin embargo, se quedan cortas como teorías cognitivamente elaboradas. Paradójicamente, la tendencia hacia el sistema parece ser más fuerte en las culturas agrarias preliterarias o apenas literarias y en las mentes sofisticadas de los literatos urbanos de las altas culturas occidentales. Los artistas engañan a sus lectores o espectadores con obras que los últimos tratan como un tipo o representación de la realidad, que comparan con el resto de su experiencia y se ven obligados a reflexionar sobre su significado. La forma estética de la *Weltanschauung* se apegaría más al fundamento experimental de todo el conocimiento válido.

De acuerdo con Dilthey, el filósofo difiere tanto del hombre religioso como del artista. Su gran objetivo es explicar la experiencia de un sistema de conceptos y verdades universales unidos por una cadena de implicación lógica mutua. Aunque la mayoría de los filósofos, según aseverarían los antropólogos, están impregnados de su contexto cultural, su objetivo es conocer, si es posible, todo lo que deba conocerse y encontrar para ese saber una fundamentación lógicamente exacta y válida. Con este fin, desde Kant los filósofos se han enfrascado en un criticismo interminable, cuyo objetivo es reducir cualquier experiencia a sus factores constitutivos y rastrear cada proposición hasta su último fundamento, sin descansar, hasta reducir todos los hechos a una realidad primordial, todos los conocimientos a una verdad última y todos los valores a un bien supremo. Sus ideas se derivan de diversas fuentes, incluyendo la religión y el arte, así como la ciencia empírica, pero el todo inteligible en que los datos se evalúan tiene un carácter distintivo. El mundo es representado como un sistema racional cuya estructura y propiedades pueden ser el objeto de una ciencia demostrativa, la cual, para Dilthey, es la metafísica. La religión, la estética y la filosofía se consideran como los tres medios de expresión de cualquier

Weltanschauung. Como antropólogo, propongo traducir estos medios epistemológicos a medios culturales, es decir, instituciones como el ritual, el carnaval, el teatro, la literatura, el cine, el espectáculo y la televisión.

Pero Dilthey, con su pasión alemana por la clasificación y su orientación científica hacia el estudio comparativo, clasifica las *Weltanschauungen* en tres tipos. En mi opinión su coraje taxonómico es una negativa culturalmente confinada de su verdadera posición. Los tipos que aisló son procesos con características y momentos diferentes. Sin embargo, sus tipos son instrumentos heurísticos útiles que ayudan a encontrar el camino hacia un nuevo campo sociocultural. Para Dilthey, las *Weltanschauungen* pueden clasificarse en tres amplios tipos: **1) el naturalismo**, **2) el idealismo de la libertad** y **3) el idealismo objetivo**. El naturalismo establece el criterio de la vida correcta en el **placer** o el **poder**, ambos son vistos por Dilthey como representativos del lado animal de la naturaleza humana. En la religión, esto representa un alegato por las demandas del mundo y de la carne y proclama una revuelta contra la mundanidad-otra y en algunos casos incluso contra la propia religión, como el epitoma de la mundanidad-otra. En el arte, el naturalismo toma la forma de "realismo": la figuración de la gente y de las cosas como se cree que son realmente, sin idealizar. Sin embargo, su uso en la literatura debe distinguirse del realismo filosófico, el cual, desde luego, es la doctrina que establece los términos universales o abstractos como objetivamente reales (el término opuesto sería "nominalismo", el cual asevera que los términos universales y abstractos son sólo necesidades del pensamiento o conveniencias del lenguaje y, por lo tanto, existen únicamente como nombres y no comportan las realidades generales que les corresponden). Para Dilthey, el realismo en el arte tiende a manifestar las fuerzas oscuras de la pasión y, como consecuencia, revela como ilusorios y hasta hipócritas los ideales y principios más altos.

En el ámbito filosófico, Dilthey comprende el naturalismo como la visión del mundo cual sistema mecánico, compuesto de elementos claros y distintos, es decir, matemáticamente determinables. El mundo natural conocido y experimentado científicamente es todo lo que existe; no hay creación, control o significación sobrenatural o espiritual algunos. Este punto de vista, dice Dilthey, puede considerarse

una doctrina de la naturaleza de la realidad —mejor llamado materialismo— que explica el pensamiento, la voluntad y el sentimiento sólo en términos de la materia, esto es, todo lo que ocupa espacio y que se percibe con los sentidos, ya sea de manera inmediata o por medio de instrumentos. También puede tomarse más cautelosamente como un principio metodológico, por ejemplo, en el caso del positivismo establecido por Augusto Comte que aún tiene su influencia, *au fond*, en el pensamiento de las ciencias sociales. Aquí el pensamiento filosófico se basa sólo en hechos observables y científicos y en las relaciones entre éstos; la especulación o la búsqueda de los orígenes últimos se rechazan con firmeza. El naturalismo, en el sentido de Dilthey, se asocia con el sensualismo en filosofía, la creencia de que todo conocimiento se adquiere mediante los sentidos, la habilidad del cerebro y de los nervios para recibir y reaccionar a los estímulos.

En la ética, el naturalismo es **hedonista** o proclama la **liberación** mediante la iluminación y la destrucción de lo ilusorio. En el primer caso, el placer, considerado en términos de felicidad —ya sea del individuo o de la sociedad—, se concibe como el bien principal y la meta propia de la acción; en el segundo, se busca destruir las percepciones, concepciones o interpretaciones falsas, particularmente las nociones no científicas y los prejuicios precientíficos que subsisten en la tradición. En *Introducción a la doctrina de la Weltanschauung*, Dilthey menciona a Demócrito, Protágoras, Epicuro, Lucrecio, Aristipo, Hume, Feuerbach, Buechner, Moleschott y Comte como representantes de esta filosofía [Kluback, 1914-36:75-118].

El segundo tipo de *Weltanschauung*, el idealismo de la libertad, según Dilthey se basa en nuestra experiencia interna de una voluntad libre y fue "la concepción creativa de la mente de los filósofos de Atenas". El mundo se interpreta en términos de **personalidad**; sus exponentes "están impregnados hasta la punta de los dedos con la conciencia del total desacuerdo con el naturalismo" [*ibid.*:61 y s]. Su premisa básica es que en el hombre existe una voluntad moral que podemos conocer para ser libres de la causalidad física; esta voluntad no es determinada física sino moralmente y, por lo tanto, está relacionada libremente con otras voluntades en una sociedad de personas morales. Para muchos de estos idealistas de la libertad, las relaciones entre estas personas se consideran dependientes de un agente

absoluto, libre y personal, en otras palabras, una deidad, dios. En la religión, esta *Weltanschauung* aparece como "teísmo", particularmente cristiano, donde la propuesta principal del naturalismo, *ex nihilo nihil fit*, ("nada sale de la nada", es decir , algo es eterno) se contradice con la doctrina de la creación *ex nihilo*.

En el arte —es decir, lo que tiene pertinencia para nuestro estudio posterior del drama moderno desde la perspectiva antropológica— el idealismo de la libertad surge con la concepción del mundo como un "teatro de acción heroica", por ejemplo, en las obras de Corneille y Schiller.

Corneille solía establecer situaciones históricamente verdaderas pero sorprendentes que obligaban a una serie de personajes a la acción, en las cuales el individuo probaba sus poderes de trascendencia por medio de sus decisiones heroicas y magnánimas, sus crímenes abominables o sus renunciaciones. Favorecía la llamada "ética de la gloria", mediante la cual el héroe se convence a sí mismo y busca convencer a otros de su entereza y superioridad de espíritu. La libertad de la voluntad aparece en la elucidación de los conflictos internos del héroe, así como en el gran logro por medio del cual intenta reconciliar su voluntad y sus pasiones para lograr su meta. Algunos héroes razonan sus motivos en tanto que actúan de mala fe —una fuente de ironía—. Para Schiller, el papel del artista es mostrar el crecimiento moral del individuo confrontado con las necesidades de la realidad.

El idealismo de la libertad o personalidad, según Dilthey, se desarrolló en la filosofía de la razón como un poder formativo, en Anaxágoras, Platón y Aristóteles hasta la concepción medieval de un mundo gobernado por la providencia personal de dios y luego en Kant y Fichte, hacia la idea de un mundo de valores suprasensibles que son reales sólo en la voluntad infinita que los postula y para ella. Dilthey menciona a Bergson, los neokantianos y los pragmatistas como los representantes modernos de esta concepción.

El tercer tipo de *Weltanschauung*, el idealismo objetivo, se basa en una actitud contemplativa y afectiva respecto de la experiencia. Leemos nuestros propios sentimientos y actividades mentales en el mundo externo y lo consideramos como un todo viviente que continuamente se realiza y complace en la armonía de sus partes; vemos la vida divina inmanente en cada parte y experimentamos el

gozo de encontrarnos en simpatía con ella. Esta *Weltanschauung* surge en el panteísmo de la religión hindú y china; su más notable exponente en el arte es Goethe. La epistemología de este tercer tipo de filosofía hace énfasis en la "intuición intelectual" —el reconocimiento intuitivo de la totalidad de las cosas—. Dilthey encuentra ejemplos en el estoicismo, en Averroes, Bruno, Espinosa, Leibnitz, Shaftesbury, Schelling, Hegel y Schleiermacher.

En "Las tres formas fundamentales del sistema en la primera mitad del siglo XIX" [1959], Dilthey argumenta que la historia reciente de la filosofía puede describirse y elucidarse en términos de un conflicto entre los tres tipos. Las *Weltanschauungen* son algo más que meras estructuras cognitivas, son formas de mirar al mundo y a la vida, en las cuales los elementos cognitivos, afectivos y volitivos están enlazados y son primarios. Por lo tanto, las *Weltanschauungen* pocas veces aparecen en su estado puro, frecuentemente toman la forma de híbridos y deben aprehenderse como una experiencia vivida.

En este ensayo, no quiero involucrarme en las especulaciones filosóficas de Dilthey sino dar una idea sobre cómo su aproximación general hacia la dinámica cultural proporciona un refuerzo para mi punto de vista de la antropología del *performance*. Como he insistido, la unidad realmente "espontánea" del *performance* social humano no es una secuencia de juegos de roles en un contexto institucionalizado o corporativo; es el **drama social** que brota precisamente de la suspensión del juego de los roles normativos. Su actividad apasionada elimina la distinción normal entre el fluir y la reflexión, ya que el drama social se convierte en un asunto de urgencia que reclama la reflexión sobre la causa y el motivo de la acción que daña el tejido social. Dentro de éste las *Weltanschauungen* se hacen visibles, aunque sea sólo de manera fragmentada, como factores que dan significado a aquellas acciones que a primera vista parecen sin sentido. Los géneros performativos son segregados del drama social y, a su vez y de vuelta, lo rodean y alimentan con sus significados generados en el *performance*.

El drama social es una irrupción en la superficie de la vida social continua, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada. Las pasiones lo hacen

estallar y las voluntades aportan motivaciones que, en ocasiones, gobiernan por encima de cualquier consideración racional. Sin embargo, la razón juega un papel principal en la conciliación de las disputas que toman una forma sociodramática, especialmente durante la fase correctiva aunque ahí también pueden entrar en juego los factores no racionales si se ejecutan los rituales para corregir las disputas (la ejecución entendida como proceso de regulación).

En otras palabras, existe una relación estructural entre los componentes cognitivos, afectivos y conativos [volitivos] de lo que Dilthey llamó la experiencia vivida. Esto se muestra claramente en la estructura secuencial característica del drama social. Aunque todos estos procesos psicológicos coexisten durante las etapas de un drama social, cada una es dominada por uno u otro. En un análisis detallado sería posible mostrar cómo los códigos y estilos verbales y no verbales empleados por los actores corresponden en alguna medida con la primacía de una tendencia psicológica particular. Por ejemplo, en la primera fase —la brecha— el afecto es primario, aunque por lo común está presente un elemento de cálculo cognitivo; y la voluntad del trasgresor de ejercer poder o afirmar identidad normalmente incita la voluntad de resistencia contra su acción entre los representantes del estándar normativo que ha infringido.

La etapa de crisis involucra los tres tipos por igual, ya que se toman partidos y se calculan los recursos de poder. Sin embargo, cuando un campo social se divide en dos campos o facciones, es frecuente que uno manifieste en sus palabras y acciones cualidades volitivas y afectivas con matices más románticos que otro. De inmediato, se piensa en la guerra civil norteamericana, las revoluciones norteamericana y francesa, las rebeliones jacobinas de 1715 y 1745 y la insurrección mexicana de 1810, que pertenecen a la escala macropolítica. No obstante, mis estudios directos de las situaciones micropolíticas entre los ndembu y los indirectos, mediante la literatura antropológica, indican que una dicotomía similar existe en pequeña escala.

Como se mencionó, un énfasis cognitivo tiñe los intentos sociales por remediar el desorden, aunque primero se debe tener la voluntad de acabar con la contextualización frecuentemente peligrosa de la crisis. La cognición reina principalmente en la acción correctiva judicial y legal. Sin embargo, cuando dicha

acción falla en imponer suficiente consentimiento, la voluntad y la emoción se reafirman, lo cual puede proceder en direcciones opuestas: por un lado, la crisis puede retroceder y ser mucho más enconada debido a la falta de una acción restauradora; por otro lado, puede ocurrir un intento de trascender el orden basado en principios racionales y apelar a otro orden que descansa en la tradición de coexistencia entre los ancestros de la comunidad actual, ya sea que éstos se conciban como antepasados biológicos o como portadores de los mismos valores comunes.

Es mejor ver este tipo de ordenamiento como una cristalización de la experiencia común, heredada en formas y simbolismos culturales sorprendentes o vigorosos, que está impregnada de *orexis* (sentimiento y voluntad) más que de planeación racional. Por tanto, cuando falla la enmienda legal, los grupos pueden retornar a actividades que bien podrían describirse como "ritualizadas", ya sea que se relacionen expresamente con creencias religiosas o no.

Los estados y sociedades antirreligiosos tienen ceremonias correctivas que a veces implican la confesión pública de quienes son considerados como los responsables de romper las normas o transgredir los valores de la tradición social. Por supuesto, la propia acción es fuertemente ritualizada, pero aun así en las situaciones de crisis se introduce el orden no racional y metafórico de la sociedad misma, percibida —más que concebida— como una fuente axiomática de solidaridad humana; es la voluntad social. La potencia de los símbolos rituales es perfectamente reconocida por los antagonistas en la fase de crisis. En *Dramas, campos y metáforas* demuestro cómo Miguel Hidalgo, durante la insurrección mexicana, tomó el estandarte de nuestra señora de Guadalupe para congregar a los campesinos, en tanto que el virrey Venegas, de España, otorgó a nuestra señora de los Remedios el mando de mariscal de campo para reforzar la lealtad de los habitantes de la ciudad de México.

En la etapa final —la restauración de la paz, que conduce ya sea al restablecimiento de las relaciones viables entre las partes contendientes o al reconocimiento público del cisma irreparable—, el criterio cognitivo tiende a colocarse en un sitio dominante aunque sea sólo en el sentido de la aceptación racional de la realidad del cambio. Todo drama social altera la estructura del campo social relevante, al menos en

una porción minúscula. Con "estructura" no me refiero a un orden permanente de las relaciones sociales sino a un acomodo sólo temporal entre los intereses divergentes. Por ejemplo, las oposiciones pueden convertirse en alianzas y viceversa. Los *status* altos pueden cambiar a *status* bajos y viceversa. El nuevo poder puede canalizarse hacia una nueva autoridad y la antigua pierde su legitimidad. La cercanía puede convertirse en lejanía y viceversa. Las partes antes integrales pueden segmentarse; las partes independientes, fusionarse. Al final de un drama, algunas partes dejarían de pertenecer al campo y otras, entrar al mismo. Es posible que algunas relaciones institucionalizadas se conviertan en informales y que algunas regularidades sociales se transformen en irregularidades o intermitencias. Durante los intentos por corregir el conflicto pueden generarse y diseñarse nuevas normas y reglas, a la vez que viejas normas caen en el descrédito. Las propias bases del soporte político podrían ser alteradas. Es posible que cambie la distribución de los factores de legitimidad, al igual que las técnicas (influencia, persuasión, poder, etcétera) para lograr el cumplimiento de las decisiones. Éstos deben ser racionalmente evaluados por los actores de un drama social para nuevamente tomar los hilos de la vida social ordinaria, normal, dentro de la costumbre y la norma.

Desde el punto de vista de la vida social relativamente bien regulada, más o menos operativa, metódica y ordenada, los dramas sociales tienen un carácter "liminar" o "fronterizo". El término inglés *threshold* [frontera] se deriva de una raíz germánica que significa "trillar" [*thrash*, *thresh*], un lugar donde se trilla el grano fuera de su cáscara, donde se manifiesta lo oculto. Esta es la razón por la que en mi primer estudio de los dramas sociales en la sociedad ndembu, *Schism and Continuity*, describo el drama social como

> un área de transparencia en la superficie por lo demás opaca de la vida social normal y rutinaria. En el drama social se manifiestan los conflictos latentes y, en un lugar clave, emergen los lazos de parentesco cuyo significado no es obvio en las genealogías [...] A través del drama social podemos observar los principios cruciales de la estructura social en su funcionamiento y su dominio relativo en puntos sucesivos del tiempo [Turner, 1957:93].

La manifestación es el "grano" y la "cáscara" de la vida social, de los valores y antivalores, de las relaciones de amistad y enemistad, que son revelados en la acción habitualmente apasionada del drama, por lo tanto, el grano se convierte en parte del almacén reflexivo de una comunidad, su conocimiento de sí misma, guardado en los anaqueles del precedente legal, el conocimiento común y aun el simbolismo ritual si el drama se corrigiera por medios rituales.

Reitero que concibo al drama social como la unidad empírica del proceso, del cual se derivan constantemente los géneros del *performance* cultural. Una fase particular del drama social merece atención como fuente generadora de *performances* culturales: la fase correctiva, que involucra inevitablemente un escrutinio y una reflexión sobre los sucesos previos originarios de la crisis a la que ahora nos enfrentamos. He mencionado que los procesos legales y judiciales tienen un lugar importante aquí y que éstos con frecuencia son altamente formalizados y ritualizados.

Coincido con el planteamiento de Sally Moore y Barbara Myerhoff en *Secular Ritual* [1977:3]:

> El ritual colectivo puede comprenderse como un intento especialmente dramático por impregnarle de manera firme y definitiva a una zona particular de la vida un control metódico. Pertenece al lado estructural del proceso cultural/histórico.

Debido a que la ley tiene que ver con un control metódico, los rituales religioso y legal tienen mucho en común. Una diferencia es que, en la ley, el proceso cognitivo asume la prioridad, en tanto que, en la religión, prevalecen los procesos oréticos, aunque ambos disponen de procedimientos similares que involucran repetición, actuación consciente, estilización, orden y un estilo evocativo presentacional de la puesta en escena y que emiten mensajes y significados sociales. Respecto a estilización, orden y estilo evocativo, Moore y Myerhoff indican: "Las acciones o los símbolos son extraordinarios por sí mismos o los ordinarios se usan de una forma inusual, de una manera que llama la atención sobre ellos y los separa de otros usos mundanos" [*ibid.*:7]. El ritual colectivo es, por definición,

> un evento organizado, tanto de personas como de elementos culturales; tiene un principio y un fin, por lo tanto, debe tener un orden. Puede contener momentos o

> elementos de caos y espontaneidad, pero éstos son prescritos en tiempo y espacio. Los rituales colectivos pretenden producir al menos un estado mental atento y frecuentemente buscan provocar un mayor compromiso de algún tipo [*ibid.*].

Estas características formales de la ceremonia colectiva o el ritual son claramente transferibles a otros géneros y se comparten, por ejemplo, con el teatro y los juegos. Sin embargo, Myerhoff argumentó que la ley y el ritual religioso, vistos como un par, pueden deslindarse de otros tipos de géneros performativos en el "área del significado y el efecto". La autora comprende la ceremonia colectiva (ley-ritual) como un contenedor, un vehículo que contiene algo. Da forma al contenido, ya que el ritual parcialmente es una forma que (al estar "enmarcando"), otorga significado a su contenido. El trabajo del ritual (y éste sí "trabaja", como lo indican muchas etimologías tribales y postribales) es parcialmente atribuible a sus características morfológicas. Su medio es parte de su mensaje. Puede contener casi cualquier cosa, ya que cualquier aspecto de la vida social, de la conducta o ideología, puede prestarse a la ritualización, como argumentó Nadel [1954:99].

Al respecto, Myerhoff apunta que una vez que un evento, una persona o una cosa adopten ritualmente una forma o un modo reconocido por cierta cultura, tienen un "efecto de tradición", ya sea que "se ejecute por primera o por milésima vez" [Moore y Myerhoff, *op. cit.*:8]. La autora describe

> un suceso único, una ceremonia de graduación, en un centro social urbano para gente de la tercera edad. La graduación combina muchos elementos de los diferentes trasfondos culturales de los miembros y logra una composición singular ("*bricolage*"). Aunque una sola vez ejecutada, por supuesto carga con la misma convicción irreflexiva de cualquier ritual repetitivo de simbolizar para los participantes todo lo que comparten en común y de hacerles creer que todos los elementos cuadran al ponerlos juntos como un solo performance [*ibid.*:8 y s].

Quisiera discutir brevemente el término "irreflexivo" de Myerhoff. El contexto de su libro muestra que el ritual fue una fase de un drama social de la comunidad, por lo tanto, en mi opinión, el ritual involucra la reflexividad acerca de los mitos

pasados y la historia de la cultura del grupo judío. La ceremonia "a manera de la tradición" fue en términos de su propio análisis "un esfuerzo por lograr que el pasado tenga sentido en la situación de su presente colectivo peculiar" [*ibid.*:9].

Tanto el ritual religioso como la ceremonia legal son géneros de acción social; confrontan los problemas y contradicciones del proceso con las dificultades que surgen en el curso de la vida social en las comunidades, en los grupos corporativos y otros tipos de campos. Tienen que ver con las brechas en las relaciones gobernadas por normas, las cuales involucran acciones que en nuestra cultura llamaríamos crimen, pecado, desviación, ofensa, fechoría, injuria, desastre, daño, etcétera. Los rituales y las ceremonias religiosos y legales proporcionan los medios para el reajuste de los incidentes inmediatos, para la reconciliación de las partes involucradas y, en casos extremos, para el castigo, la eliminación o el aislamiento merecidos de agresores reincidentes. Además, son lo que Sally Moore llama "una declaración contra la indeterminación" [*ibid.*:16]. Celebran, mediante la forma y la formalidad

> [...] el significado asignado por el hombre, lo culturalmente determinado, lo regulado, lo nombrado y lo explicado [...] El ritual es una declaración por la forma **contra** la indeterminación, es por eso que la indeterminación está siempre presente en el fondo de cualquier análisis del ritual. Ciertamente, no existe duda alguna de que cualquier análisis de la vida social debe tomar en cuenta la relación dinámica entre lo formado y "lo indeterminado" [*ibid.*:16 y s].

Donde, desde luego, lo socioculturalmente indeterminado puede estar determinado biológica y hasta sociobiológicamente.

Una fase indeterminada del proceso social puede ser el resultado de la contradicción entre principios o reglas, donde la aplicación de cada regla por sí sola produciría una acción social sistemática si se le concediera una validez no impedida. Por lo tanto, ser un "buen hijo" puede significar ser un "mal ciudadano", si la lealtad familiar obstruye la justicia civil. Si examinamos algunas sagas de las familias islandesas, vemos cómo surgen estados confusos de *affaires* y crisis de conciencia de las contradicciones socioculturales.

Mi apuesta es que los principales géneros del *performance* cultural (del ritual al teatro y cine) y de la narrativa (del mito a la novela) no sólo se originan en el drama social sino que también de ahí toman significado y fuerza. Utilizo "fuerza" en el sentido de Dilthey. Para él, *Kraft* (fuerza) significa algo diferente en las humanidades y en las ciencias naturales. En los estudios humanísticos, "fuerza" significa la influencia que ejerce una experiencia cualquiera para determinar qué otras experiencias sucederán. La memoria, pues, ejerce fuerza porque afecta nuestras vivencias y acciones presentes. Todos los factores que conducen conjuntamente a una decisión práctica son fuerzas y la propia decisión es una fuerza porque lleva a una acción. Esta categoría, así concebida, es la expresión de algo que conocemos de nuestras propias vidas.

Dilthey argumenta que en las ciencias naturales esto es diferente. Ahí el concepto de fuerza no se toma de la experiencia del mundo físico sino que se proyecta a él desde nuestra vida interna y se conecta con la idea de leyes naturales y necesidades físicas, para las cuales los estudios humanísticos no ofrecen paralelos. En otras palabras, en las ciencias naturales, el término se usa metafóricamente; en la física, la definición de fuerza como "forma de energía que pone en movimiento a un objeto en descanso o altera el movimiento de un objeto" deriva finalmente de la experiencia interna humana de actuar vigorosa y eficazmente, de controlar, persuadir o influir en otros.

Por lo tanto, la fuerza de un drama social consiste en que es una experiencia o una secuencia de experiencias que significativamente ejercen su influencia en la forma y la función de los géneros del *performance* cultural. Estos géneros imitan (**mimesis**) la forma procesal del drama social y, en parte, le asignan "significado" con base en la reflexividad.

¿Qué intento decir con "significado"? Estoy consciente de las formidables ambigüedades de este término y de las controversias que lo rodean. "Significar", en su definición léxica sencilla, es tener en mente, tener una opinión, pretender. Se deriva en última instancia de la raíz indoeuropea *maino-*, de la que se derivan *maenan,* del inglés antiguo, y *meinen,* del alemán, que significan "tener una opinión". Dicho de manera general, un significado es "lo que pretende ser o de

hecho es designado, indicado, referido o comprendido". Pero en el contexto de las humanidades preferiría entender el término, influenciado por Dilthey, más o menos así: si cierta colectividad humana escruta su historia reciente o más remota —normalmente por la mediación de figuras representativas tales como los cronistas, bardos, historiadores o los lentes liminares de los géneros performativos o narrativos— entonces busca encontrar en ella una unidad estructural a cuyo carácter total cada pasado y cada experiencia colectiva cultural han contribuido en algo. Si los agentes relevantes de la reflexividad van más allá y buscan comprender[1] e interpretar (*deuten*) la unidad estructural de su vida social pasada —para explorar en detalle el carácter y la estructura del todo y las contradicciones entre sus varias partes—, debemos desarrollar nuevas categorías para comprender la naturaleza de su interrogación. Una de estas categorías es **significado**, que Dilthey emplea de dos maneras. La primera se refiere a la parte que significa respecto a su "contribución que hace al todo". Aquí, el "todo" parecería ser un complejo de ideas y valores afines a las nociones de "visión del mundo" (a su vez, afín al *Weltbild* de Dilthey) y *ethos* (o sistema moral) de Clifford Geertz. También se dice que el todo resultante posee significado (*Bedeutung*) o sentido (*Sinn*).

Dilthey introduce las categorías de "valor" (*Wert*) y "fin" (*Zweck*) o "bien" (*Gut*) y las relaciona con el significado y las tres "actitudes de conciencia" estructurales: cognición, afecto y volición. La categoría de significado surge en la **memoria**, en la **cognición del pasado** (es decir, el significado es cognitivo, autorreflexivo, orientado a la experiencia pasada y tiene que ver con la negociación del "encuadre" entre el presente y el pasado, como hoy en día dirían los sociólogos fenomenológicos como Garfinkel y Cicourel). La categoría de valor, según Dilthey, surge predominantemente del sentimiento o del afecto, es decir, el valor es inherente al **gozo** afectivo del **presente.** La categoría de **fin**

[1] Dilthey usa el término *Verstehen* (comprensión), alrededor del cual se han desatado numerosas controversias metodológicas y teóricas, desde la última parte del siglo XIX, especialmente, al contrastarlo con el término alemán de *Wissen*, "conocimiento" o "saber", que se concibe como denotación de una forma de actividad conceptual particular de las ciencias físicas pero que los positivistas sociológicos creen que es posible aplicar también a las ciencias sociales.

(meta o **bien**) surge de la **volición,** el poder o facultad de usar la voluntad que se refiere al **futuro.** Estas tres categorías son irreductibles, como las tres actitudes estructurales, y no pueden ser subordinadas una a la otra.

Sin embargo, para Dilthey, el valor, el fin y el significado no son equivalentes porque son considerados como principios de comprensión e interpretación. Define el valor como algo que pertenece esencialmente a una experiencia en un presente consciente, la cual, vista como momento presente, envuelve del todo a la experiencia. Esto es cierto en la medida en que los momentos presentes no guardan una conexión interna entre ellos, al menos no sistemática ni cognitivamente. Un momento sigue a otro en una secuencia temporal. Éstos pueden compararse con los "valores" (que tienen el mismo *status* epistemológico), no forman algo semejante a un todo coherente, ya que son puramente momentáneos y transitorios, como los valores; si están interconectados, las ligaduras que los unen son de otra categoría. Según Dilthey,

> desde el punto de vista del valor, la vida parece como una mezcla infinita de valores existenciales positivos y negativos. Es como un caos de armonías y disonancias. Cada una de éstas es una estructura sonora que llena un presente pero no guarda una relación musical con otras.

El punto de vista de Dilthey sobre el fenómeno del valor, desde luego, difiere notablemente de muchos científicos contemporáneos. Robin Williams resume esta posición bastante bien:

> Parece que todos los valores contienen algunos elementos cognitivos [...] tienen una cualidad selectiva o direccional e involucran algún componente afectivo [...] Cuando más explícitos y completamente conceptualizados, los valores se convierten en los criterios para el juicio, la preferencia y la elección. Aun cuando son implícitos o no reflexivos, los valores se conducen **como si** constituyeran los fundamentos para las decisiones de la conducta [Williams, 1968:283].

Williams no hace un análisis tan fino como Dilthey; da al valor atributos cognitivos y conativos que Dilthey reserva para otras categorías.

La ventaja de la posición de Dilthey reside en el carácter articulador (reflexivo y retrospectivo) que le asigna al significado. La categoría de **fin** y **bien**, por ejemplo, comparte con el **valor** una limitación y, para William Dilthey, depende de ésta. Puede mostrar la vida como una serie de elecciones entre fines, pero no encuentra unidad en esta secuencia de elecciones. En última instancia, sólo la categoría de **significado** nos permite concebir una **afinidad intrínseca entre los eventos sucesivos de la vida**, y todo lo que las categorías de valor y fin pueden decirnos está en esta síntesis. Aún más, Dilthey nos dice —debido a que el significado se basa específicamente en la **actitud cognitiva de la memoria** y la "historia es memoria"— que el significado es naturalmente "la categoría más apropiada del pensamiento histórico" [Dilthey, 1927:201, 202, 236]. Yo añadiría también del pensamiento socioprocesal.

Ahora veo el drama social, en su pleno desarrollo formal y en su plena estructura fásica, como un proceso que convierte los valores y fines particulares, distribuidos entre una gama de actores, en un sistema de significado consensual compartido (temporal o provisional). La fase de reajuste, en la cual se proporciona la retroalimentación por medio de mecanismos de escrutinio de la ley y del ritual religioso, es el tiempo en que se da una interpretación a los eventos que han llevado y que constituyen la fase de la crisis. Aquí el significado de la vida social informa la aprehensión de sí misma; el objeto que será aprehendido entra y determina el sujeto de aprehensión.

El funcionalismo sociológico y el antropológico (cuyo objetivo es establecer las condiciones del equilibrio social entre los componentes de un sistema en un momento dado) no pueden lidiar con el significado, que siempre involucra retrospección y reflexión, un pasado y una historia. Dilthey sostiene que la categoría del significado impregna totalmente a la historia. El narrador, en el ámbito más simple de un relato, por ejemplo,

> logra un efecto, resaltando **los momentos significativos** de un proceso. El historiador caracteriza a los hombres en los momentos cruciales de la vida (*Lebenswendungen*, lo que yo llamaría "crisis"), llenos de significado; de un efecto definitivo, de una obra o de un ser humano; él reconoce el **significado** de dicha obra o de ese ser humano en el destino general [Dilthey, 1927:234].

El significado es la única categoría que aprehende toda la relación de la parte con el todo en la vida. En las categorías de **valor**, **bien** o **fin**, desde luego, se hacen visibles algunos aspectos de esta relación entre la parte y el todo; pero, como subraya Dilthey, estas categorías son abstractas y unilaterales y no podemos pensar en ellas sin finalmente descubrir algún hecho brutal, alguna coexistencia empírica de experiencias que estas categorías no nos ayudan a integrar dentro de un todo viviente. Es aquí donde debemos apelar a la categoría comprensiva del significado, una categoría por definición inclusiva, al establecer el lugar de los factores que logran la integración en cierta situación o fenómeno; entonces, el todo, el fenómeno sociocultural total, se hace inteligible, del cual el valor y fin eran sólo aspectos. El significado se aprehende al ver un proceso retrospectivamente en el tiempo. Reconocemos el significado de cada parte del proceso por su contribución al resultado total.

El significado se relaciona con la consumación de un proceso —tiene que ver con terminación, en cierto sentido, con la muerte—. El significado de cualquier factor dado en un proceso no puede reconocerse sino hasta que todo el proceso haya pasado. Por lo tanto, el significado de la vida de un hombre y de cada uno de sus momentos se manifiesta para los demás sólo hasta cuando su vida haya terminado. En los procesos históricos, por ejemplo, los procesos de civilización como la decadencia y caída del imperio romano, el significado sólo se conoce hasta la conclusión y quizás hasta el fin de la historia misma, si es que hubiera tal fin. En otras palabras, el significado es retrospectivo y se descubre por la acción selectiva de la atención reflexiva. Desde luego, esto no nos impide hacer juicios rápidos o cautelosos acerca del significado de los sucesos contemporáneos, pero cada uno de esos juicios necesariamente es provisional y relativo al momento en que se hace. Parcialmente, se basa en los valores negativos y positivos que imponemos a los sucesos desde nuestras perspectivas estructurales o psicológicas y para los fines que tenemos en mente en ese momento.

El encuentro entre el pasado y el presente en el proceso correctivo siempre deja abierta la pregunta de si es la prerrogativa (el "proceso de regularización" de Moore) o la innovación la que aporta el "significado" final de cualquier

situación problemática. En cada momento y, especialmente, durante la corrección de las crisis, el significado del pasado se estima por referencia al presente y éste por referencia al pasado; la decisión significativa resultante modifica la orientación y aun los planes del grupo para el futuro; éstos, a su vez, reaccionan sobre la estimación del pasado. Entonces, la aprehensión del significado de la vida es siempre relativa e involucra el cambio perpetuo. Desde luego, las herramientas culturales, tales como dogmas religiosos, constituciones políticas, sanciones sobrenaturales y tabúes contra la infracción de las normas cruciales, intentan fijar o cristalizar el significado, pero están sujetas a la manipulación y la enmienda.

Obras consultadas

Benamou, Michel y C. Caramello (eds.)
1977 *Performance of Postmodern Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.

Dilthey, Wilhelm
1914-1974 *Gesammelte Schriften*, Stuttgart y Göttingen, Teubner y Vandenhoeck & Ruprech.
1959 "The Understanding of Other Persons and their Life Expressions", en Gardiner, P., *Theories of History: Readings in Classical and Contemporary Sources*, Nueva York, Free Press, pp. 213-225.
1961 *Pattern and Meaning in History: Thoughts on History and Society*, Nueva York, Harper Torchbooks.
1976 *Selected Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.

Gebser, Jean
1973 *Ursprung und Gegenwart*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 3 tomos.

Grimes, Ronald
1976 "Ritual Studies: Two Models", en *Religious Studies Review*, núms. 2 y 4, pp. 13-25.
1982 *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, University Press of America.

Hinde, Robert (ed.)
1972 *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hockett, Charles
1960 "Logical Considerations in the Study of Animal Communication", en Lanyon, W. E. y W. N. Tavolga, *Animal Sounds and Communication*, Washington, American Institute for the Biological Sciences, pp. 392-430.

Hodges, Herbert
1952 *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Ivins, Jr., William R.
1975 *On the Rationalization of Sight: With and Examination of three Renaissance Texts on Perspective*, Nueva York, Da Capo.

Kluback, William
1956 *Wilhelm Dilthey's Philosophy of History*, Nueva York, Columbia University Press.

Kluback, William y Martin Weinbaum
1978 *Dilthey's Philosophy of Existence*, Westport, Greenwood Press.

Kuhn, Thomas
1962 *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago, Chicago University Press.

Leach, Edmund R.
1966 "Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development", en Huxley, Julian (org.), *A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man*, Londres, Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, vol. 251, pp. 403-408.
1972 "The Influence of Cultural Context on Non-Verbal Communication in Man", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 315-347.

Lyons, J.
1972 "Human Language", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-85.

MacKay, D. M.
1972 "Formal Analysis of Communicative Processes", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-25.

McDermott, J. J. (ed.)
1981 *The Philosophy of John Dewey*, Chicago, Chicago University Press.

Moore, Sally F.
1978 *Law as Process*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Moore, Sally F. y Barbara Myerhoff (eds.)
1977 *Secular Ritual*, Amsterdam, Van Gorcum.

Murdock, G. P.
1949 *Social Structure*, Nueva York, Macmillan Co.

Murphy, R. F.
1971 *The Dialectics of Social Life*, Nueva York, Basic Books.

Myerhoff, Barbara
1978 *Number our Days*, Nueva York, Dutton.

Nadel, S. F.
1954 *Nupe Religion*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Olney, James
1972 *Metaphors of Self*, New Jersey, Princeton University Press.

Palmer, Richard
1977 "Towards a Postmodern Hermeneutics of Performance", en Benamou, Michel, y C. Caramello (eds.), *Performance of Postmodern Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 19-32.

Schechner, Richard
1977 *Essays on Performance Theory*, Nueva York, Drama Books.

Spindler, George (ed.)
1978 *The Making of Psychological Anthropology*, Berkeley, University of California Press.

Turner Víctor
1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.
1974 *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

Williams, Robin
1968 "The Concept of Values", en *International Enciclopiedia of the Social Sciences*, Nueva York, Macmillan and Free Press, vol. 16, pp. 283-286.

Capítulo VI

Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro
Ingrid Geist

Este artículo presenta una lectura personal de la obra turneriana e intenta definir cómo se integran los préstamos teóricos en su obra, cuya riqueza es incuestionable aun cuando (o, justamente, porque) es una obra que, más que ofrecer respuestas, sugiere preguntas. De acuerdo con las finalidades del análisis del ritual, esas preguntas giran principalmente en torno al proceso que posibilita la emergencia del significado y el despliegue de la temporalidad. Desde esta perspectiva se propone un recorrido por el uso de la noción de experiencia en las primeras obras de Víctor Turner, para luego abordar los ensayos de sistematización con base en la idea del "fluir" de Mihaly Csiksyentmihalyi y la asimilación de la filosofía de la vida de Wilhelm Dilthey. El énfasis en la expresión del significado vincula la experiencia con el *performance* y, a su vez, la asimilación de la "cultura como mente objetivada" puede considerarse la entrada al planteamiento de una "simbología comparada" que, al rebasar el análisis de los materiales etnográficos de las sociedades tribales y extenderlo a las expresiones artísticas de las sociedades modernas, busca ser más amplia que la antropología simbólica y desemboca en lo que posteriormente se conocerá como antropología del *performance* de Turner. Es necesario anticipar que la noción de *performance*, inicialmente entendido como acto expresivo de un significado en la tercera fase del drama social, se extiende posteriormente a todo el drama y conduce a la distinción entre *performance* social y *performance* cultural.

El desarrollo de la noción de *performance* en Turner será contrastado con la comprensión de Richard Schechner, con quien Turner guardó una relación amistosa,

de intercambio de ideas y ensayos prácticos para generar conjuntamente actos performativos. Así, se entrecruzan dos caminos: el camino del antropólogo-espectador de procesos sociales y rituales, que incursiona en el quehacer teatral, y el del director-hacedor teatral, que participa en la observación de los procesos rituales para reformular la concepción sobre el uso del espacio performativo y repensar la relación entre actores y espectadores. Esa es la razón por la cual este texto se titula "Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro", indicando con ello sus titubeos y tentaciones característicos: titubeos, por el ímpetu de ensayar nuevas aproximaciones que luego deben ser afinadas y corregidas para quedar de todas maneras como plataforma abierta e incierta; tentaciones, por la aparición de préstamos interculturales que introducen nociones exóticas como apoyos analíticos que ejercen cierto atractivo, a la vez que exigen cautela.[1]

Turner entiende el concepto de *performance* en la bifurcación de dos esferas: por un lado, el proceso ritual —sobre todo su fase de transición liminar— y, por

[1] Tema para otro trabajo sería abordar los caminos de Turner y Schechner hacia el interculturalismo y revisar los momentos de integración y de rechazo frente a los distintos ensayos interculturales, especialmente en el teatro, a la manera, por ejemplo, de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o Peter Brook. Turner comenta de manera muy crítica el trabajo de Grotowski y lo aborda desde el punto de vista de lo que considera ensayos desafortunados de reliminarización, rerritualización o retribalización. Por otra parte, hay una suerte de acumulación de peldaños que preparan y asientan el interculturalismo en la obra de Turner. Por ejemplo, las nociones ndembu se convierten hasta cierto grado en categorías del análisis antropológico en la definición del símbolo y ritual [*vid.* Turner, 1980 y 1989a]. Al parecer, se trata sólo de una toma de posición respecto al problema *emic-etic*, sin embargo, es una postura de base que permite que el lenguaje-objeto se convierta en metalenguaje. Aparecen préstamos del pensamiento oriental para ilustrar, explicitar y/o explicar el concepto de *communitas* y su relación con la estructura: la metáfora de la rueda de Lao-Tse, que afirma el vacío del centro como apoyo indispensable de la estructura circundante; la distinción del budismo zen entre *prajña* (intuición) y *vijñana* (entendimiento discursivo) se plantea con el mismo propósito. Las nociones hindúes de *atman* (realidad última supracausal) y *samadhi* (experiencia del ser o estado de liberación) se localizan en un espacio ambiguo entre el lenguaje-objeto y el metalenguaje y constituyen una suerte de trasfondo sobre el cual se introduce la noción del fluir vinculada con la experiencia de no-dualidad en el budismo zen [*vid.* Turner, 1989a, 1974 y 1989b]. El interés de Turner por el teatro es especialmente explicitado al abordar el teatro oriental como objeto de estudio y como teoría. Se refiere a la tradición del *Kutiyattam*, el drama *Nô*, la antigua teoría teatral de Zeami Motokiyo y los experimentos modernos de Tadashi Suzuki, en Japón. Cabe mencionar que la aproximación a estos últimos contiene afirmaciones muy interesantes sobre el uso alternativo de distintas lenguas en una misma obra teatral y posibles consecuencias para la reflexión sobre el ritual [*vid.* Turner, 1985, 1988]. Por último, Turner entiende el interculturalismo o transculturalismo teatral como base para una etnología reflexiva, para entender las culturas mediante una experiencia del *performance* etnográfico. Junto con Schechner,

otro, las artes performativas caracterizadas como liminoides. En la argumentación de Turner se entreverá la posibilidad de un replanteamiento que interpreta la oposición liminar-liminoide en relación con un desarrollo conceptual que parte de la articulación de las dimensiones temporal y espacial y va hacia la escisión entre ambas dimensiones. La bifurcación entre ritual y teatro, liminar y liminoide, presenta un problema especial en relación con el concepto de *communitas*, una de las formas antiestructurales donde los fenómenos liminoides, en oposición a éstas, son interpretados como protoestructurales y al parecer excluyen el concepto de *communitas* que Turner formula a partir de la noción relacional yo-tú o el "nosotros esencial" de Martín Buber [1994]. Veremos que no sólo la relación yo-tú sino también la experiencia yo-ello de Buber está presente en la propuesta de Turner al distinguir entre *communitas* y estructura, lo cual requiere algunas reflexiones sobre la posibilidad o imposibilidad de integración de los planteamientos filosóficos de Buber y Dilthey.

El núcleo de la preocupación turneriana se centra en la emergencia del significado, lo cual explicaría su esfuerzo por conciliar distintas propuestas filosóficas, lo que a su vez demanda una vuelta hacia el estudio del proceso de significación que, sin embargo, no encuentra un desarrollo explícito en la obra de Turner. En lugar de una aproximación semiótica se encuentran referencias estéticas que ofrecen una pista, por ejemplo, al citar a John Dewey: las obras estéticas son celebraciones de las experiencias ordinarias que se caracterizan por un ritmo entre pérdida y recuperación de la unión. Los momentos estéticos se originan al llegar a las profundidades del ser, venciendo los obstáculos que

estudiantes de antropología y actores, monta eventos performativos con base en datos etnográficos sobre dramas sociales y rituales. Turner admite que los resultados son ambiguos y aconseja evitar los elementos exóticos y escenificar dramas sociales a partir de los cuales pueda generarse una reflexión intercultural [*vid.* Turner, 1989b, 1988]. Respecto a Schechner, sus referencias se limitan al concepto hindú de *maya*. Las manifestaciones interculturales de Schechner van desde referencias a Carlos Castañeda (constitución del espacio performativo) por la asimilación y aplicación de las técnicas orientales en su propio taller de entrenamiento hasta la conversión (iniciación) religiosa para tener acceso un complejo ritual en India. Al parecer, la posición de Schechner oscila entre una crítica y otra postura que asume la tendencia general del interculturalismo [*vid.* Schechner, 1988:136]. Todo el intercambio entre culturas no puede escaparse de la historia: ocurre como corolario del colonialismo.

provocan la lucha por alcanzar la consumación. Prolongar el goce de la consumación más allá de su término natural implicaría una pérdida de vitalidad. Turner plantea una estética del descubrimiento que propone un vínculo particular entre el drama social y el ritual y las artes performativas, una relación justamente del orden estético, fundamento de la emergencia del significado.

El regreso a una de las fuentes de Turner, la obra de Buber, servirá a su vez como una primera aproximación al problema del tiempo y la omisión sorprendente que muestra Turner a pesar de su insistencia en la estructura temporal tanto del ritual como de la vivencia. El planteamiento de Buber ofrece tres concepciones del tiempo: una como intensidad y presencia; otra como el presente instantáneo y una tercera como duración que se perfila en las dimensiones de pasado, presente y futuro. Desde esta perspectiva será necesario interrogar nuevamente sobre el lugar de la experiencia.

La antropología de la experiencia

Inicialmente, la noción de experiencia aparece en Turner como alusión indistinta a la vivencia emocional de un individuo y a la experiencia cultural de un grupo humano. En *La selva de los símbolos*, a pesar de que Turner recurre a Carl Gustav Jung para dilucidar sobre la definición del símbolo, sin embargo relega los fenómenos pertenecientes al campo psicológico como una constante que el antropólogo reconoce pero que no está sujeta al análisis. Esta expulsión de lo psicológico se somete implícitamente a revisión a lo largo de su obra, al abordar la filosofía de la vida de Dilthey y convertir el concepto de experiencia o vivencia en fundamento de las reflexiones. Acaso no es accidental que Turner se haya basado en una obra filosófica marcadamente psicologista, lo cual se explicita ocasionalmente en la preocupación por una antropología que comprenda tanto los fenómenos psicológicos como los culturales y en las tentativas de aproximación a la etología y la neurofisiología, las cuales desembocan en la idea de que esta última ofrece un fundamento científico capaz de confirmar los planteamientos de la psicología profunda.

En *El proceso ritual* se observa una suerte de recorrido por la noción de experiencia, que va de la experiencia cultural como sistema cognitivo, pasando por la vital, que incluye lo cognitivo, lo afectivo y lo volitivo e implica la memoria, hasta llegar a una noción de experiencia que se caracteriza como transformadora, extática y liberadora. Con ello aparecen una serie de concepciones que Turner sistematiza posteriormente con base en la propuesta de Dilthey y, simultáneamente, dos polos quedan marcados: la experiencia como bagaje o capital cultural y la vivencia como acontecimiento significativo. En su obra posterior Turner busca aproximarse sobre todo al segundo polo.

Turner asume que la estructura mental es la misma para todos los hombres y que a su vez articula las grandes diferencias de la experiencia cultural. Los símbolos rituales envuelven las relaciones culturales clasificadoras con cascarones materiales de la experiencia vital y las presentan no de manera abstracta sino como confrontación de cosas sensorialmente perceptibles. Los símbolos y sus relaciones no son sólo clasificaciones cognitivas para el orden del universo sino también medios significativos para la movilización, canalización y control de las emociones fuertes como el odio, el miedo, la atracción y el sufrimiento. El ritual apela a todo el hombre. Cada detalle simbólico se relaciona con un objeto empírico de la experiencia.

Tanto para los individuos como para los grupos sociales, la vida es un proceso dialéctico que comporta experiencias sucesivas de homogeneidad y diferenciación, de igualdad y desigualdad. La homogeneidad e igualdad conforman una experiencia transformadora, producto de capacidades específicamente humanas, pertenecientes a la razón, la voluntad y la memoria y que se desarrollan con la experiencia total de la vida social. En los rituales, los débiles portan la máscara de la fuerza agresiva y los fuertes asumen un rol de humildad y pasividad; ambos son medios para liberar a la sociedad de sus pecados estructurales. Se crean las condiciones para una experiencia extática, para luego regresar a la cotidianidad renovada. Se trata de una experiencia liberadora que incluye conciencia y voluntad.

La noción de experiencia aparece repetidas veces en los textos turnerianos enfocados en el análisis de los procesos de peregrinación. Los peregrinos atraviesan una secuencia de dramas y empresas sociales: la preparación de la

salida, la experiencia colectiva durante el viaje, la llegada al santuario, las conductas e impresiones y el regreso al lugar de origen. Se establecen diferentes relaciones sociales y culturales entre los peregrinos y los sucesivos entornos que aquellos franquean. La mayoría de los relatos subrayan la oposición entre la vida sedentaria en los sistemas relativamente estables y estructurados de las relaciones sociales y el nomadismo comunal del proceso total de la peregrinación.

Turner menciona también la autobiografía de Malcolm x, en la cual se destacan las ideas de amor, humildad y hermandad. Malcolm x narra que después de vivir la peregrinación, muchos de sus patrones de pensamiento se fueron rearticulando a partir de la experiencia no-utilitaria de hermandad: comer del mismo plato, beber del mismo vaso, dormir en la misma cama y rezar al mismo dios. Estas prácticas lo llevaron a aseverar que, al aceptar la unicidad de dios, se puede llegar a aceptar la unidad de los hombres.

Los centros de peregrinación se distinguen por su carácter periférico frente a la centralidad de las capitales nacionales y provinciales u otras unidades político-económicas y los centros de la estructura eclesiástica. Este carácter periférico puede considerarse como un aspecto espacial de la liminaridad encontrada en los rituales de paso. Se trata de un lugar y un momento dentro y fuera del tiempo, donde los peregrinos tienen una experiencia directa de lo sagrado, ya sea en el aspecto material de una curación milagrosa o en el inmaterial de una transformación espiritual. El peregrino espera milagros y transformaciones, los cuales se realizan con base en la vivencia de la unicidad, que no es un retiro del carácter múltiple sino la eliminación de las separaciones para realizar la no-dualidad. La peregrinación proporciona el marco para una experiencia que hace posible la curación y la renovación.

La ruta de los peregrinos está marcada reiteradamente por símbolos que demandan ofrendas y actividades de purificación y que constituyen un paisaje sagrado que, en ocasiones, puede evocar la historia del profeta o santo y que casi siempre adquiere mayor densidad mientras más se acercan los peregrinos a la meta final. Las marcas del paisaje sagrado componen un mensaje sobre los valores centrales del sistema religioso. El peregrino, al enfrentarse en medida creciente con los símbolos, probablemente no capta conscientemente el mensaje sino sólo un fragmento, pero

por medio de la reiteración de las expresiones simbólicas se capacita para entrar en las experiencias culturalmente definidas. Las aflicciones del largo camino contribuyen a que el peregrino sea bastante vulnerable a asimilar las impresiones de las marcas simbólicas que anulan la separación entre el objeto y el sujeto de la experiencia, una experiencia del ser a la manera de una relación gnóstica, donde por gnosis se entiende un conocimiento profundo que el peregrino absorbe, no adquiere.

La experiencia de no-dualidad o ausencia de separatividad es transitoria y posiblemente ocurra en la fase liminar del rito o en la situación marginal de la peregrinación. Turner tiene una posición decididamente crítica frente a los variados intentos de la contracultura o subcultura basados en el deseo de generalizar y perpetuar la condición liminar y marginal hasta convertirla en una forma de vida. Por ejemplo, se refiere a la cultura *rock* y cita algunos de sus principios: libertad, experiencia y amor totales; paz y afecto mutuo. La cultura *rock* se pretende como forma de vida universal y como la magia del siglo xx, se sitúa como el agente vital del quebrantamiento de las distinciones absolutas y arbitrarias; pretende crear los rituales del futuro y busca la experiencia de la sinestesia: la unión de lo visual, auditivo, táctil y de todos los modos posibles de percepción. Turner evalúa este tipo de movimientos como tentativas poco felices de retribalización y rerritualización de las relaciones sociales.

Una primera sistematización del concepto de experiencia se encuentra en el empleo de la noción del fluir de Csiksyentmihalyi. Se trata de una experiencia holística producida como efecto de una acción realizada con un compromiso total. Muchas veces, el fluir es el efecto de una acción sobre un área limitada del entorno de una persona. La conciencia se enfoca dentro de límites estrechos marcados por reglas y procedimientos. Las rutinas rigurosas de los ejercicios devocionarios enmarcan las actividades y conducen a la pérdida del ego, que funge como intermediario en los acontecimientos de la vida cotidiana. Este estado sin ego, según Csiksyentmihalyi, es intrínseco en la felicidad vivida, que pertenece a la naturaleza autotélica del fluir. Las peregrinaciones y acciones rituales proveen los marcos para la experiencia del fluir.

En *From Ritual to Theatre*, Turner retoma desde una perspectiva crítica la noción del fluir, después de abordar el concepto de vivencia en la obra de Dilthey. Explica que, en una situación de *communitas*, los hombres se absorben dentro

de un acontecimiento único, sincronizado y caracterizado por el fluir, una percepción sensorial total que se desliza entre acción y acción, de un momento a otro. No hay separación entre el ego y el entorno, entre estímulo y respuesta, entre pasado, presente y futuro.

Csiksyentmihalyi aplica la noción del fluir al juego, la vivencia creativa del arte y de la literatura y las experiencias religiosas. Describe las cualidades del fluir como fusión de acción y conciencia, eliminando el dualismo y la autoconciencia. Esta última haría tropezar el fluir que, percibido desde fuera, no es tal. La fusión de acción y conciencia es producto del enfoque en un campo restringido de estímulos. Sólo cuenta el ahora. La pérdida del ego, el olvido de sí mismo, converge con una expansión de la conciencia cuya eficacia cotidiana está rota. El fluir se expande en la intuición de unidad, solidaridad, plenitud y aceptación hacia el ser de los demás hombres. Un hombre sumergido en tal estado experimenta un control sobre sus acciones y las de su entorno. Con la sensación de control desaparecen las preocupaciones y los miedos y se produce una autoimagen positiva. El fluir provee una retroalimentación clara y unívoca y se distingue de la vida cotidiana por la validez de reglas que le quitan el carácter problemático a las acciones y a la evaluación de las mismas. Se trata de abandonar transitoriamente la falta de fe y creer que las reglas son verdaderas. El fluir es satisfactorio en sí mismo; no hay necesidad de metas o premios externos.

La cultura restringe la posibilidad de la experiencia del fluir y establece canales bien definidos, sin embargo, los hombres la buscan individualmente fuera de sus situaciones de vida adscritas; si éstas se resisten, producen situaciones culturales que la posibilitan. Turner admite que su concepto de *communitas* comporta características que corresponden con las cualidades del fluir, pero a la vez éste se somete a reglas y se refiere a una experiencia interna del individuo, mientras que *communitas* es espontánea, es algo que sucede entre los individuos, es resultado de un diálogo que se sirve de los medios de comunicación verbales y no verbales.

Turner concluye que el fluir pertenece a la esfera de la estructura, mientras que *communitas* es preestructural, aunque acepta que, por otra parte, el fluir puede ser un procedimiento para reconvertir a la estructura en *communitas*. No obstante,

en otros momentos Turner reintroduce la noción del fluir: el *performance* ritual y teatral se caracterizan por una dialéctica entre el fluir y la reflexividad.

Al parecer, Turner encuentra el punto más crítico de la noción del fluir en el hecho de que pertenece exclusivamente al presente y elimina la memoria y la autoconciencia y, por lo tanto, la reflexividad y la articulación de significado. Considera que el concepto de valor de Dilthey es equiparable con la noción del fluir: los valores son inarticulados y pertenecen al flujo del presente. En cambio, la reflexividad interrumpe el fluir, articula los valores y los constituye en significados que se producen en un retorno al pasado. La asimilación turneriana de la filosofía de Dilthey se centra especialmente en el concepto de experiencia, el cual se prefirió traducir como vivencia (*Erlebnis*), distinta de experiencia (*Erfahrung*). Vivencia se refiere a un acontecimiento vivido singular, mientras que experiencia apunta, además, a un proceso acumulativo de significados que permite hablar no sólo de la experiencia individual sino también de la social, ambas históricamente definidas. Por otra parte, como se verá respecto a la obra de Martín Buber, la experiencia aparece como propia de la relación yo-ello y presupone una bifurcación a partir de la cual se instalan las estructuras significantes.

Turner retoma de Dilthey los siguientes supuestos: los datos de los acontecimientos vividos son instinto con forma y la tarea del pensamiento es dilucidar la estructura implícita en la vivencia. Las estructuras de la vivencia no son idénticas a las estructuras cognitivas, aunque la cognición es un aspecto importante. El pensamiento aclara y generaliza una vivencia pero está cargada de emoción y volición. El hombre es un ser humano total que se debate con su mundo al percibirlo, pensarlo, sentirlo y desearlo: "la vida abraza la vida". La vivencia tiende hacia la expresión, donde expresar se comprende con el sentido de "exprimir". El significado se exprime de un acontecimiento vivido, el cual clama por un entendimiento penetrante e imaginativo. El término "exprimir" (un significado) es resultado de una puesta en juego de dos significados de un mismo verbo alemán: *ausdrücken*. Por un lado, designa "expresar" y se refiere a la relación entre significante y significado —el plano de la expresión y el plano del contenido— y, por otro, designa "exprimir", tal como sucede cuando se

exprime el jugo de una fruta. La asociación diltheyiana entre expresar y exprimir implica la idea de un esfuerzo procesal por la reconstrucción significativa de la vivencia —una suerte de hacer signo— que se refleja justamente en su estructura temporal, marcada por cinco momentos, y que en realidad plantea un problema más allá del juego metafórico con el verbo alemán: el del significado del significado. Tal como Turner asimila las propuestas diltheyianas, *meaning* puede designar, de manera indistinta, "sentido", "significado" y "significación" y lo mismo sucede, probablemente, con el término *Bedeutung*, en la obra de Dilthey.

La vivencia atraviesa por cinco momentos procesales hasta "exprimir" una expresión concluyente: 1) empieza por un primer núcleo perceptual intenso cargado de placer o dolor; recorre luego los momentos de 2) la evocación de imágenes claramente perfiladas de vivencias pasadas; 3) la plena reviviscencia de los acontecimientos pasados con los sentimientos originalmente enlazados; 4) la generación de significado mediante una reflexión sensible sobre las conexiones entre los acontecimientos pasados y presentes hasta, por último, 5) desembocar en la conclusión de la vivencia por medio de la expresión y comunicación.

La demanda de una comunicación comprensible de la expresión concluyente es el momento de viraje entre vivencia y experiencia: la expresión permite reconocer la vivencia como experiencia compartida con otros, la vivencia expresada se objetiva como algún tipo de obra humana, en este sentido, no sólo es experiencia que se comparte sino también sujeta a acumulación como capital cultural.

Turner enfatiza el carácter temporal de la estructura de la vivencia con base en un análisis de la asimilación norteamericana de la filosofía de Dilthey. La vivencia es temporal, tiene una estructura dinámica que permite al momentáneo valor del presente convertirse en una presencia significativa. La vivencia, interpretada como presencia, es capaz de estructurar la vida sin fijarla. El pensamiento es el intérprete de la experiencia vivida, de la cual deriva el significado, que pertenece a un mundo temporal. Según Turner, la experiencia, para ser transformadora, debe incluir significado, el cual encierra una dimensión temporal explicitada con el concepto de *Nacherleben* (reviviscencia) de Dilthey y relacionada con la noción de restauración del pasado de Schechner. La reviviscencia conlleva la tarea más elevada del

entendimiento: interpreta y coloca una vivencia en el contexto sociocultural y psíquico-individual, al buscar su significado retrospectivamente. Sin esta retrospección sólo hay valores que pertenecen al goce afectivo del presente. Desde el punto de vista del valor, la vida aparece como un caos de armonías y disonancias, constituyentes de figuras sonoras que llenan los momentos del presente pero no guardan una relación musical entre sí ni una conexión sistemática interna. Los valores bombardean al hombre como un desatino abigarrado de disonancias y armonías pero el proceso de descubrir y establecer significado consiste en converger pasado y presente en una relación musical. Principio y fin de las experiencias no son arbitrariamente recortados de una corriente de temporalidad cronológica sino que tienen una estructura temporal o procesal, es decir, recorren un proceso de estados discernibles. Al estructurarse, involucran en cada momento la cognición, la volición y el afecto. Las experiencias irrumpen en la conducta rutinaria con sacudidas de dolor o de placer evocativas: suman precedentes y semejanzas del pasado. Las emociones de las experiencias pasadas colorean las imágenes y los contornos revividos por la sacudida presente. La consumación de la experiencia se realiza en el hallazgo y en la expresión del significado que une el pasado con el presente.

Para Dilthey, cognición, volición y afecto constituyen los tres factores que estructuran la concepción del mundo, lo cual Turner integra en su propio planteamiento junto con la comprensión de la cultura como mente objetivada. La concepción del mundo representa configuraciones cambiantes en la lucha sin límites por resolver el "enigma de la vida" y envuelve las categorías de valor, significado y fin: el valor surge del afecto en el presente, el significado emerge en la cognición del pasado y el fin se proyecta por la volición hacia el futuro. Esta concepción otorga significado a la vida práctica y se hace visible en el drama social. El conflicto social obliga a los protagonistas a diagnosticar sus fundamentos y darse cuenta de los principios que, como insiste Turner desde sus primeras obras, pueden ser contradictorios. La violación de una norma no es necesariamente la simple negación de la misma sino que puede ser producto de las contradicciones existentes en el sistema normativo. La fase de regulación o reajuste de los dramas sociales contiene medios de reflexividad pública que

colocan el marco para la emulación del significado. Los géneros performativos imitan la forma procesal del drama social y simultáneamente asignan significado mediante la reflexión.

Con lo anterior, Turner traza una línea que conecta el quinto momento de la vivencia de Dilthey —la expresión y la comunicación de un significado— con la tercera fase del drama social —la regulación—, donde se sitúan las ejecuciones rituales y las distintas formas de expresión artística. El significado que puja hacia la expresión aparece como el anclaje entre la antropología de la experiencia y la antropología del *performance*. Los significados se plasman socialmente en los acuerdos negociados entre los hombres o los partidos en litigio con base en las leyes, las costumbres y demás instituciones culturales que son expresiones de la mente objetivada. La cultura se ofrece como idea rectora que permite plantear una simbología comparada que es reformulada como antropología del *performance*. Turner asume junto con Dilthey la viabilidad de un círculo hermenéutico que se ensancha y cuyos giros se desprenden hasta extenderse en una suerte de espiral: los hombres pueden conocer sus profundidades subjetivas tanto por introspección como por escrutinio de las objetivaciones significativas expresadas por otros hombres. Y a la inversa: el autoescrutinio puede ofrecer claves para el sondeo de las objetivaciones generadas por las vivencias de otros.

El drama social, originalmente planteado por Turner como una metáfora que explica los procesos dinámicos de la vida en sociedad, se constituye como marco general donde la atención está centrada en la tercera fase y en sus géneros performativos, que expresan el significado de las experiencias vividas en la brecha y durante crisis. Con base en los supuestos de la antropología de la experiencia, el drama social sería una forma o subcategoría de la experiencia, es decir, las primeras tres fases deberían equipararse con los cinco momentos de la estructura procesal de la vivencia de Dilthey, donde la cuarta fase —la reconciliación o escisión—, quedaría como un simple retorno a la empresa social.

Sería posible que la brecha coincida con la sacudida de placer o dolor (el primer momento de Dilthey), que las acciones litigantes de la crisis se asocien con la evocación de imágenes de experiencias pasadas y con la reviviscencia de las

emociones enlazadas con aquellas experiencias (segundo y tercer momento), y que la fase de regulación comprenda la reflexión generadora de significado junto con su expresión y comunicación (cuarto y quinto momento), aunque de manera explícita Turner sólo trace la línea de conexión entre el quinto momento y la tercera fase.

Probablemente, el análisis de un caso concreto de drama social mostraría la presencia de los cinco momentos de Dilthey en cada una de las fases. Turner alude repetidas veces lo anterior al insistir sobre el potencial subjuntivo y liminar del drama social y de sus distintas fases. La vivencia pertenece al ámbito de lo liminar, en el cual Turner asocia el planteamiento de Dilthey con la noción de experiencia sensible de Dewey, que contiene intrínsecamente una cualidad estética, así que Turner afirma que el drama social tiene una forma protoestética.

La antropología del performance

Para Turner, una cultura se hace consciente de sí misma y se expresa plenamente en el *performance* ritual y teatral, que es una dialéctica entre fluir y reflexividad, entre un movimiento espontáneo donde acción y conciencia se funden y un movimiento reflexivo en el cual los significados, valores y objetivos centrales son vistos "en acción", al poner la conducta en forma y aplicarla.[2] Las primeras formulaciones del concepto de *performance* aparecen en el libro *Image and Pilgrimage* y en algunos artículos reunidos en *On the Edge of the Bush*.

[2] Según Eugene Rochberg-Halton, Turner abordó la cultura como *performance*, es decir, como la representación teatral de lo posible [ver el epílogo de Rochberg-Halton en Turner,1989a:201 y s]. No obstante, inicialmente Turner usa el término *performance* en el sentido de un montaje determinado por un programa de la empresa social. Defiende su comprensión procesal de la acción social: la liminaridad permite que un programa prestigiado pueda subvertirse o que múltiples programas alternativos puedan generarse. Si hay orden, es un orden logrado, un resultado de voluntades e inteligencias que compiten entre sí [Turner, 1974:13 y s]. El ritual público se monta para establecer o restablecer el orden y para proporcionar desde cierta distancia las réplicas y críticas de los eventos que abrieron la brecha y condujeron a la crisis del drama social. También aquí, el ritual no se entiende como un género performativo sino que el término *performance* aparece en el sentido de montaje programático, determinado en última instancia por la empresa social, ya que se inscribe en las estrategias de reconciliación para reestablecer la armonía y el funcionamiento de la empresa social [*ibid.*:39 y 41].

Turner retoma de Ronald Grimes la definición del ritual como un *performance* transformador que revela las clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales. El *performance* es significativo y el ritual se entiende como una orquestación de muchos diferentes tipos de aquél o un compuesto de distintos géneros performativos: una conjunción inmensa de todos los códigos sensoriales disponibles. Turner extiende la noción de *performance* al drama social y cita a Schechner y su manera de asimilar la idea: las situaciones del conflicto social son intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino que tratan de mostrar a otros qué están haciendo o qué han hecho; las acciones del litigio asumen el aspecto de un *performance* para un público o una audiencia. Semejante a la distinción entre drama social y drama estético, Turner distingue entre *performance* social y cultural, cuyos distintos géneros, en el segundo caso, incluyen los dramas estéticos y los eventos rituales.[3]

La antropología del *performance* se orienta hacia una hermenéutica que busca descubrir claves para conocer la naturaleza del proceso humano en los factores personales, en los titubeos o en los componentes incompletos, elípticos y situacionales del *performance*. Se trata de ver la novedad genuina y la creatividad capaz de emerger de la libertad de la situación performativa. Turner retoma aquí su idea de indeterminación, característica de la fase liminar del rito, y la extiende al proceso social. Hay una indeterminación fundamental que se asoma en las fracturas y fisuras de las construcciones de la realidad social. Turner se adhiere a la idea de Sally F. Moore sobre la indeterminación subyacente a las

[3] Véase también, más adelante, el lugar del espectador. Schechner considera que no hay una línea de demarcación entre drama social y drama estético, lo cual en ocasiones le lleva a discutir el teatro en términos de las cuatro fases de la noción turneriana de drama social. Schechner usa la noción de *performance* para englobar el drama social, el drama estético, el ritual sagrado y secular (o ambos) y otros eventos performativos como, por ejemplo, los deportivos [*vid.* Schechner y Appel, 1990:20 y s]. En el mismo artículo, Schechner distingue entre "performatividad", teatralidad y narratividad. La primera está presente en todos los niveles performativos, desde las celebraciones hasta los dramas sociales. La teatralidad inicia en el ámbito de los fragmentos de conducta desconstruida (*bits*) hasta finalizar el proceso de restauración de conducta. La narratividad comprende los niveles de la puesta en escena y el drama estético y social. Según Schechner, Turner trabajó especialmente sobre el *performance* como narratividad.

relaciones sociales y la conecta con su propio concepto de drama social, basado en que los sistemas socioculturales nunca son lógicos sino que contienen una carga de contradicciones estructurales y conflictos normativos, los cuales emergen con base en la oposición esencial entre lo indeterminado y todas las formas posibles de determinación.

Los patrones sociales y culturales de orden encierran elementos de inconsistencia, ambigüedad, discontinuidad, contradicción, paradoja y conflicto, los cuales muestran que la indeterminación se reduce sólo parcialmente. La realidad social es fluida, aunque los procesos de regularización y de ajuste situacional buscan continuamente convertirla en estructuras organizadas y sistemáticas que pueden tener el efecto de estabilización o, al contrario, un cambio de un orden social a otro. La fase de superación del drama social muestra que las relaciones no constituyen estados permanentes sino que fijar la realidad social o ponerle un marco es un proceso. Según Moore, habrían miles de razones por las cuales los individuos y los grupos proceden de una u otra manera, es decir, hacer énfasis en el orden o subrayar la cualidad de indeterminación.

El ritual implica una confesión por la forma y contra la indeterminación, sin embargo, los monstruos liminares del rito revelan la libertad, la indeterminación subyacente al mundo culturalmente construido y el juego libre de las capacidades cognitivas e imaginativas de la humanidad. Hay una negociación constante del significado y una modificación continua del proceso de regularización y ajuste situacional.

Con base en lo expuesto, el *performance* deviene como un proceso de asignación y emulación de significado. Su carácter reflexivo permite al hombre descubrirse a sí mismo, a partir de lo cual Turner propone definir al ser humano como *homo performans,* sin descartar las demás definiciones posibles. Retoma de Bárbara Myerhoff la distinción entre un carácter reflejante y otro reflexivo del *performance*: el primero muestra cómo somos y el segundo hace ver cómo nos vemos. Ambas características están presentes en los distintos géneros de *performance* que sondean las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, retratan los conflictos y proponen soluciones. El *performance* cultural

es explicitación y explicación de la vida: saca a la luz lo oculto que yace en el fondo de la vida social, inaccesible al entendimiento cotidiano envuelto por las actividades indicativas de la empresa social. Un *performance* cultural es la conclusión de una experiencia, de un drama social que nace con la irrupción de una brecha que a la vez implica actos de desacralización de los valores y las creencias que rompen ostensiblemente con la normatividad prescrita frente a un público latente, obligado a tomar posición y a afiliarse a los partidos en litigio durante la escalada de la crisis. Por otra parte, los distintos géneros del *performance* cultural ofrecen el marco de referencia para el inicio de un drama social, el repertorio para su desarrollo y los motivos finales para la canalización de los debates; ofrecen las figuras del lenguaje para el debate y los modelos para la acción.

El ritual y las artes del *performance* se derivan del corazón subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social: las estructuras de experiencia grupal son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas. En el *performance* se construye el significado o, en términos de Bruce Kapferer [1986:202], el *performance* es la estructuración de la estructura. Una versión que explicita la misma idea aparece en la cita que Turner reproduce de Jean-Paul Sartre: las estructuras se crean por medio de una actividad que no tiene estructura, pero que sufre sus resultados como estructura. Las tres definiciones encierran un sentido compartido: la actividad performativa construye los significados, es decir, se trata de un proceso generador de significación.

Este planteamiento podría ser una pauta para abordar el *performance* como proceso de semiosis y buscar las operaciones que permitan no sólo construir la estructura significante sino también deconstruirla previamente. La brecha del drama social y la liminaridad del rito apuntan en esta dirección: la brecha cuestiona o suspende la estructura significante para dar lugar a los eventos inciertos de la crisis y la liminaridad se inserta, justamente, en el margen entre deconstrucción y construcción en el proceso ritual.

Entender el *performance* como proceso de semiosis aportaría la base para entender y delimitar el alcance de los términos de sentido, significado y significación y para analizar distintas estrategias semióticas en los diversos géneros performativos.

Sin embargo, Turner vuelve sobre su dicotomía recurrente entre sociedades tribales y postindustriales, donde la revolución industrial es una suerte de hiato mítico que divide el tiempo y la historia en épocas: "antes de" y "después de". En sus obras tardías, Turner conserva su definición operacional del ritual como conducta formal prescrita, sin embargo, prefiere verlo como *performance* donde las reglas ofrecen un marco de acción, aunque el proceso ritual trasciende este marco. Considera que en las sociedades tribales la liminaridad del rito provee los medios culturales para generar variabilidad, a la vez que es el medio para asegurar la continuidad de los valores y las normas. No obstante, en el ritual, la inversión del orden no se plantea como subversión sino como espejo que refleja el objeto con los lados invertidos. En cambio, los géneros performativos de la sociedad industrial frecuentemente son subversivos y, al introducir los problemas candentes de la vida social, hacen una crítica radical de los valores centrales. En la sociedad moderna, Turner distingue entre los espectáculos que reproducen el orden dominante y aquéllos que tienden a ser fenómenos liminares, comparables con los de las sociedades tribales que promueven un orden y los géneros performativos experimentales o de vanguardia, que ofrecen una crítica como acto de diferir el orden.[4]

El *performance* moderno se presenta como una sala de espejos mágicos articulados en distintos niveles que comunican diversos mensajes; incluso, el mensaje de un nivel subvierte lo dicho en otro. Al ser el ojo por medio del cual una cultura se mira a sí misma, es un agente activo del cambio. Pero para que el *performance* sea realmente reflexivo, es necesario violentar la manera como el sentido común clasifica a la sociedad y al mundo, para lo cual se requiere de un metalenguaje que hable sobre el sistema en términos no derivados del mismo. En cambio, la maquinaria regulativa del ritual sólo alcanza un grado limitado de reflexividad, ya que se

[4] Las dicotomías tribal-industrial e inversión-subversión aparecen en varias obras de Turner. Si bien Turner subrayó en *El proceso ritual* el carácter subversivo de la liminaridad, luego corrige que esta potencialidad nunca tiene la posibilidad de realizarse fuera de la esfera ritual de la sociedad tribal. En cambio, en las sociedades industriales, los elementos subversivos de las artes performativas sí tienen la posibilidad de influir, modificar e incluso revolucionar el ejercicio del poder y la estructura del trabajo [1978b:281].

coloca en el mismo nivel como los eventos agonísticos del drama social sobre los cuales se realiza el escrutinio. En las sociedades complejas y de gran movilidad espacial se requieren otros lenguajes y procedimientos de escrutinio que ofrezcan cualidades antitéticas respecto a los dramas sociales. No sólo tienen que recapitular los eventos agonísticos sino también analizarlos y evaluarlos, por lo cual la puesta en escena es planteada como un metaperformance o un metacomentario, noción que Turner retoma de Clifford Geertz.

Schechner hace eco de este planteamiento —a la vez que influye en las reformulaciones turnerianas— cuando distingue dos tipos de presencia que el *performance* tiene en las relaciones sociales: está firmemente tejido dentro de patrones sociales más amplios, en el caso de los rituales, o sirve como instrumento analítico y crítico de la sociedad, en el caso del teatro experimental o de vanguardia. Al igual que Turner, Schechner alude a la distinción entre teatro y ritual en términos dicotómicos de subversión-inversión o individual-colectivo, sin embargo, ofrece algunos apuntes que permiten pensar en la posibilidad de que los distintos géneros performativos se caracterizan por estrategias específicas de distanciamiento no sometidas a la dicotomía de antes y después de la revolución industrial. Schechner maneja un concepto amplio de *performance* que abarca dramas sociales, prácticas rituales, encuentros cara a cara, entretenimientos populares, escenificaciones artísticas, carnavales y eventos deportivos. En el caso del teatro, el concepto se extiende por todo el proceso de entrenamiento-ensayo-puesta en escena y, por otra parte, aparece también en un sentido restringido como puesta en escena o representación dentro del espacio teatral. Schechner retoma de Turner la idea de una cualidad subjuntiva, liminar y transformadora del performance, que se caracteriza por un proceso de deconstrucción-construcción.[5]

[5] Schechner busca aplicar el esquema temporal del rito al proceso teatral. Llega a distintas apreciaciones: el proceso de entrenamiento-ensayo coincidiría con el modo subjuntivo de destrucción (entrenamiento) y construcción (ensayo) y la puesta en escena sería el regreso al modo indicativo o, de otra manera, todo el proceso de entrenamiento-ensayo hasta los calentamientos previos a la función teatral se interpretan como rito de separación, la puesta en escena como *limen* y las actividades inmediatamente posteriores como rito de agregación (cena, reunión social, etcétera). Schechner ofrece varios ensayos de aplicación y admite que los términos no coinciden del todo [*vid.* Schechner, 1985:20, 99, 103].

Un *performance* puede ser celebrador o terrorífico; con frecuencia es lo uno y lo otro, simultáneamente. Es amoral, lo cual proviene de su carácter transformador que se sustenta en la habilidad fundamental de los seres humanos de crear, cambiar y convertirse en algo que ordinariamente no son, ya sea para bien o para mal. El *performance* es paradójico, ya que busca fijar formas con base en la contingencia. Aunque Schechner coincide con Turner al caracterizarlo por su cualidad transformadora, luego distingue entre transformación y transportación: la primera produce un cambio en el actor, mientras que la segunda lo regresa a su lugar inicial. Se trata de un par de opuestos que podría ser el equivalente de la relación teatro-ritual, pero Schechner pone a consideración que el límite no es rígido. Ambos términos, transformación y transportación, introducen una diferencia de grados de participación del actor e incluso también del espectador, que implica una modulación de la distancia guardada en el acto de participar. Una perspectiva semejante se asoma al distinguir dos clases de *performance*: la clase donde los participantes y espectadores saben que se trata de un *performance* y la clase donde esto es incierto. En el primer caso, se requiere de un metamensaje: "esto es un *performance*", un mensaje que juega con la distancia y abre paso a la recursividad: el *performance* del *performance*. El alejamiento de lo que pudiera ser el referente real hace candente la pregunta. En este sentido, Schechner retoma el efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht: la distancia entre el actor y el personaje permite el comentario, es decir, la transformación incompleta o problemática es la fuente para las posibilidades creativas.

Al parecer, la distancia analítica, crítica, creativa y "estética" se encuentra en algún lugar incierto entre los extremos de transformación (entrega total al evento performativo y abandono de sí mismo para quedar como materia maleable sujeta a modificación y manipulación) y transportación (distancia máxima que coloca la participación en el límite hasta convertirse en el contrario de no-participación).[6]

[6] Thomas Scheff define "distancia estética" como "la experiencia simultánea e igual de ser, a la vez, participante y observador", la cual se combina con un "equilibrio de la atención", "dividida entre la tensión pasada y la seguridad presente" [Scheff, 1986:63]. Según el autor, la distancia estética y el equilibrio de la atención son las condiciones para que surja la catarsis, es decir, desahogo o descarga emocional. Con base en un "continuo de distancia" se clasifican tres tipos de ésta: infradistancia, distancia estética e hiperdistancia [*ibid.*:66 y s].

La transformación incompleta es un momento que condensa la tensión entre los dos extremos o un punto de equilibrio frágil. Es como la tensión entre la máscara femenina y la cara del actor masculino del teatro Nô: la primera es demasiado pequeña para cubrir la segunda. Pero no es privativa del teatro, por ejemplo, el judío o fariseo de la semana santa yaqui porta la máscara del mal, pero su actuación se realiza con la devoción por el santo crucificado.[7] Probablemente, la tensión o el juego entre distancia y entrega es la condición del proceso generador que permite construir los significados, asimismo, el frágil equilibrio del *continuum* amenazado por la ruptura y la discontinuidad que hace emerger las primeras formas discretas sin las cuales no habría significado. Schechner anota al respecto la posibilidad de una semiótica del *performance* que partiría de una base inestable o de un fundamento de tensiones.[8]

En la práctica del entrenamiento teatral, Schechner plantea el proceso de deconstrucción-construcción desde el concepto de conducta restaurada, que es la característica principal de todo tipo de *performance*. Se trata de un proceso que desintegra la conducta cotidiana hasta convertirla en fragmentos o *bits* (porciones mínimas de acción) que se guardan, transmiten, manipulan, rearticulan o transforman para construir nuevas acciones. Conducta restaurada es el producto de un proceso de deconstrucción y construcción hasta convertirse en segunda naturaleza, que aparece como negación respecto a la primera (la conducta

[7] Schechner expone que los chapayekam representan significados contradictorios. La máscara comete el crimen. Schechner retoma un planteamiento de Painter según el cual los chapayekam actúan de dos maneras: mantienen la mente enfocada en el servicio a Jesús y, al mismo tiempo, actúan como enemigos de Jesús. Subraya las tensiones que se producen entre el papel de la máscara y el hombre-actor dentro de ella. El hombre hizo la máscara, pero ésta lo gobierna [1995:113-115].

[8] Por otra parte, Schechner retoma la distinción dicotómica entre ritual (*performance*) y teatro (*performance* del *performance*) y propone tres tipos de ecuaciones que representan distintas estrategias de distanciamiento, considerando que todo *performance* encierra algún tipo de acto sacrificial; en el teatro: víctima : personaje : actor :: audiencia : sociedad; en el ritual: víctima : actor :: congregación : sociedad; en algunos rituales: víctima :: congregación : sociedad [1995:234 y s].

cotidiana); no anula el primer término sino que lo conserva en una tensión con el segundo, lo cual se describe como doble negatividad: no (yo... no yo).[9]

La propuesta de Schechner es semejante a la de Eugenio Barba (ambos inspirados por Jerzy Grotowski), quien plantea una antropología teatral que se define como "estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de **representación**" [Barba, 1986:184]. Barba busca en su práctica teatral "modelos de comportamiento" que describe como "reacciones biológicas que surgen en situaciones extremas", comparables con los *bits* de Schechner. Se trata de "romper los condicionamientos" del comportamiento habitual [*ibid.*:65], para lo cual propone técnicas extracotidianas que proporcionan un entrenamiento del actor bajo el principio de acción-reacción. Barba y Schechner describen ejercicios que se centran en los ritmos corpóreos, la modulación de la voz (como prolongación del cuerpo) y la remodelación del cuerpo y de sus movimientos.

Semejante a Schechner, Barba plantea el proceso de desconstrucción-construcción del entrenamiento como una "segunda colonización" que atraviesa por una fase liminar, en sentido turneriano, aludida en expresiones como "regresar a la impotencia infantil" o pasar por un "momento de humillación" [*ibid.*:142 y s]. Las técnicas extracotidianas se basan en tres "leyes" estrechamente conectadas: "la alteración del equilibrio" [*ibid.*:185], "el principio de la oposición", que induce a "una tensión entre fuerzas opuestas" [*ibid.*:211] y "la **no-coherencia coherente**" [*ibid.*:191]. Se trata de producir una situación de equilibrio precario o inestable, "un **equilibrio de lujo**" [*ibid.*:187], que actualiza tensiones para

[9] La idea de deconstrucción de la conducta en porciones mínimas de acción (*bits*) se conjuga en Schechner con el supuesto de elementos universales del lenguaje del cuerpo, basado en la obra de Paul Ekman: los juegos faciales asociados con la sorpresa, el disgusto, la tristeza, el enojo, el miedo y la felicidad se reconocen universalmente [*vid.* Schechner, 1988:228; 1990:41 y s]. Hay ciertos movimientos corporales, sonidos, miradas y juegos faciales que, si bien no se entienden universalmente, están cerca de indicar los mismos sentimientos en cualquier parte del mundo. El *performance* ofrece los mejores ejemplos para un estudio intercultural de la comunicación humana.

llegar a la presencia preexpresiva del actor, a la cual Barba describe como un oxímoron que juega con la presencia-ausencia del actor. La estructura temporal del rito y el proceso desarticulador y articulador de significado están integrados implícita o explícitamente en los planteamientos de Barba y Schechner sobre el proceso de entrenamiento, dejando al margen la reflexión sobre este particular en el desarrollo del producto final: la puesta en escena tal como se presenta ante el público. En el caso de Schechner, hay un fuerte interés en la constitución del espacio performativo, con lo cual se vincula el problema de la relación entre actores y espectadores.[10] El teatro se construye cuando el espacio se transforma en un lugar por medio de una inscripción, ya sea de manera visual u oral.[11] Schechner propone un teatro del entorno (*Environmental Theater*), el cual se define como un espacio circundante y envolvente que sostiene la acción y la participación. El espacio performativo se entiende como una prolongación de los cuerpos mediada por la acción y el intercambio entre actores y espectadores. El teatro del entorno busca realizar la plenitud del espacio

[10] En su obra *Performance Theory*, Schechner trata un ordenamiento del tiempo en el *performance*. Distingue entre 1) tiempo del evento, una secuencia completa de pasos que tienen que cumplirse, 2) tiempo puesto, una duración arbitraria que se impone en el evento, no importando si haya sido completado o no, y 3) tiempo simbólico, el tiempo representado que puede ser de mayor o menor duración que el del evento. Schechner presenta una tabla sobre la relación espacio-tiempo de los distintos eventos performativos, donde por tiempo entiende las duraciones posibles de los eventos, desde un par de minutos hasta varios meses. Los eventos pueden tener un carácter singular o repetitivo, pueden comportar una segmentación multitemporal o distinguirse por su capacidad de generar tiempo [1988:252 y s]. Véase también Schechner [1988:69-85]. Aquí distingue entre el modelo aristotélico y el teatro moderno, cuya dinámica se basa en los ritmos vitales. El tiempo aparece como circular, puesto en paréntesis o como no-tiempo [*ibid.*:21-23, 25].

[11] El énfasis en el espacio no es una particularidad de Schechner. Parece ser una resonancia de las propuestas de Antonin Artaud [1979]. Según Artaud, el teatro es una "poesía en el espacio" [*ibid.*:38], un "lenguaje en el espacio y en movimiento" [*ibid.*:45]. El dramaturgo propone un teatro en el cual "el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor" [*ibid.*:84]: "Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ellas" [*ibid.*:98]. La acción se difunde por el espacio total, que no distingue entre escena y butacas [*ibid.*:99]. Se trata de hacer hablar al espacio [*ibid.*:113]: "El secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión" [*ibid.*:115]. Véase también la revisión de las tendencias vanguardistas que Antonio Prieto Stambaugh y Yolanda Muñoz González realizan bajo el concepto de "teatro del encuentro" [Prieto, 1992]. El teatro se entiende, fundamentalmente, como un espacio. El drama escénico, comprendido como acción, busca desarrollarse por medio de un lenguaje espacial que se inscribe en la presencia física del actor.

con base en la plenitud del cuerpo: explorar y negociar con el espacio para encontrar y articular centros, fronteras y áreas de compenetración y de aislamiento, explorar los volúmenes, masas, áreas y ritmos que se proyectan en el espacio.

Schechner aborda tres tipos de espacio performativo: el teatro directo de la calle, el teatro de confrontación en la calle y el teatro participativo que convierte el espacio de la audiencia en parte integral del escenario. El teatro directo de la calle guarda una relación estrecha con el drama social de Turner: es una celebración, la conversión de espacios públicos en teatros donde se escenifican las posibilidades de la vida por medio de los excesos y el transcurso de los acontecimientos y se monta la reflexividad colectiva. Es el primer teatro, el material bruto para una segunda escenificación por medio de la cual se exige una respuesta.[12] El teatro de la confrontación abandona los escenarios tradicionales y monta espectáculos en la calle con el objetivo de provocar a los espectadores que asisten o se involucran, sin saber necesariamente que están participando en un evento teatral.

El teatro participativo busca romper la frontera tradicional entre el espacio de los actores y el de los espectadores; intenta articular un espacio flexible que permita el contacto directo entre actores y espectadores. El espacio se propone como escenario multifocal: las acciones ocurren delante, atrás, arriba y abajo del público; los espacios escénicos se contraen hacia el centro, hacia algún punto periférico o se dilatan por todo el espacio disponible. Cada espectador, según el lugar que ocupa dentro del escenario total, experimenta el evento teatral de una manera particular: hay escenas que se retraen de su campo de atención y otras que se realizan paralelamente en distintos lugares del escenario y obligan al espectador a una inatención selectiva. El teatro del entorno, por medio de un manejo espacial de atracción y retracción, induce a una participación activa del espectador que oscila entre momentos de absorción en los eventos escénicos y momentos de distanciamiento de los mismos.

[12] El teatro directo de la calle comprende casos tan diversos como el movimiento democrático en la plaza de Tiananmen de Pekín, el derrumbe del muro de Berlín, una manifestación contra la guerra de Vietnam en Washington, el Mardi Gras de Nueva Orleans, la primavera de la juventud burguesa en Daytona Beach y Ramlila de Ramnagar, un drama ritual de 31 días en el norte de la India [*vid.* Schechner, 1995:45-93].

La argumentación de Schechner en favor de la participación activa del espectador en el teatro comporta dos facetas: por un lado, se orienta hacia materiales etnográficos sobre el ritual y el deseo de convertir el evento teatral en una experiencia compartida por la comunidad, además, gira en torno a procesos de distanciamiento que hacen posible la experiencia estética. Para Schechner, el *performance* siempre es interacción entre actores y espectadores; la presencia del espectador introduce un espacio estético, una distancia que implica una función analítica y un acto reflexivo sobre el *performance*.[13] El argumento de Schechner se apoya en una distinción entre el ritual y el teatro como la diferencia entre comunión y estética, entre el actor-espectador idéntico (un mismo sujeto asume uno u otro papel en distintos momentos o se intercambian los papeles) y en la separación entre actor y espectador (asignación unívoca de uno u otro papel a distintos grupos de sujetos). En realidad habría que referirse a la variabilidad o a un gradiente de estrategias de distanciamiento en el ritual y el teatro; habría que abandonar, por lo menos parcialmente, las figuras de actor y espectador como entidades sociológicas y analizar los ritmos que en el *performance* juegan con la emergencia de las distancias y la inmersión en la deriva del evento o que se mueven en una tensión entre representación y presencia.[14]

Para el caso del teatro del entorno, Schechner anota que la participación del público expande el campo del *performance* no sólo por la movilidad del espectador como factor escénico sino, sobre todo, porque tiene lugar en el punto de quiebre donde el evento estético se convierte en un evento social o ritual. Los tiempos estéticos y participativos no se mezclan. La participación desbarata la obra, es una intrusión que empotra un momento extraestético, es una interrupción que implica negociaciones entre actores y espectadores que pueden convertir a la obra en la celebración de una comunidad emergente o, al fracasar, pueden conducir al abandono del teatro. La

[13] También para el caso del ritual, Schechner anota que los yaquis observan el desarrollo de los festejos de la semana santa a su manera, de reojo [1995:100]. El despliegue ritual no es sólo un hacer sino también un mostrar el hacer [1988:108]. Según Bruce Kapferer, el *performance* requiere siempre un público que en el ritual podría incluir tanto al público mundano como a los espectadores sobrenaturales [Kapferer, 1986:191 y s].

[14] Barba presenta una clasificación de cuatro tipos de espectadores que pueden entenderse como puntos de cristalización en la tensión entre vivir el teatro como presencia y experimentarlo como representación. Señala que la comunión es imposible, el teatro más bien se basa en una extrañeza recíproca [Barba, 1989a].

participación implica un riesgo para los actores y espectadores, comporta incertidumbre sobre su propia actuación o conducta y sobre el desarrollo y el ritmo del *performance*, introduce elementos no ensayados y provoca situaciones que no pertenecen a la trama. En la situación participativa, la estética es reemplazada por una estructura lúdica que, si bien implica reglas, también conlleva contingencias, introduce momentos abiertos donde no se sabe qué va a pasar. Cualquier cosa que suceda durante la puesta en escena es parte del *performance*.

El concepto de communitas

En los planteamientos de Turner y Schechner en torno al *performance*, repetidas ocasiones aparece el esfuerzo por distinguir entre ritual y teatro que encuentra su formulación más decidida en la oposición entre eficacia-ritual y entretenimiento-teatro de Schechner, a pesar de su búsqueda de modificar el quehacer teatral con miras al proceso ritual que, según el dramaturgo, introduce momentos extraestéticos en los cuales es posible vivir la experiencia de una comunidad emergente. En el caso de Turner, la oposición ritual-teatro se presenta especialmente en los términos distintivos de liminar-liminoide, donde la liminaridad y *communitas* son dos formas de antiestructura, mientras que lo liminoide pertenece a la protoestructura, caracterizada como una situación de la cual emergen las nuevas formas culturales. Lo liminoide pertenece a una situación latente de alternativas, que puede designarse como protoestructura, ya que precede a las formas innovadoras.[15]

[15] Turner retoma la noción de protoestructura de Brian Sutton-Smith [en 1989b:41 y 82]. En realidad, Sutton-Smith introduce una modificación conceptual. Prefiere sustituir el concepto de antiestructura, el sistema latente de alternativas potenciales, por el de protoestructura, ya que es la fuente de la cual surgen las nuevas formas normativas [1978a:294]. Respecto a la oposición ritual-eficacia y teatro-entretenimiento, véase Schechner [1988:106-152]. El entretenimiento y la eficacia son opuestos que guardan una relación dinámica y oscilante, sin embargo, la primera o el segundo pueden ocupar un lugar dominante en una u otra cultura [*ibid.*:120-125, 141]. El énfasis de Turner y Schechner sobre el entretenimiento, probablemente no sea del todo feliz, ya que podría interpretarse como "diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno" [Artaud, 1979:62]. Lo que Turner y Schechner llaman entretenimiento tiene que ver con el aspecto lúdico del *performance* o lo que Artaud llama "el poder físico y anárquico de la risa" [*ibid.*:42], aunque la risa (o lo risible, en términos de Jean Duvignaud), al igual que el entretenimiento, puede ser una expresión del control sociocultural; una risa que no muerde las entrañas sino que evade las preguntas candentes.

La exposición más explícita de la noción de lo liminoide se encuentra en las obras que discuten los procesos de peregrinación y el camino recorrido por Turner del ritual al teatro, donde trata de llegar a una sistematización que no retoma en otras obras pero que subyace en la discusión de los géneros performativos.

Inicialmente, Turner describe las peregrinaciones como fenómenos liminares, pero luego propone entenderlas como liminoides o cuasi-liminares. Traza una línea de desarrollo progresivo que va desde el carácter liminar de las peregrinaciones arcaicas, comparables a los ritos de aflicción, hasta el carácter liminoide de las peregrinaciones de las grandes religiones históricas y la reconversión de las mismas en pseudoliminares, como efecto de las organizaciones burocráticas que se constituyen en instituciones iniciadoras pseudotribales que enfatizan los actos ritualistas y las propiedades milagrosas de los lugares y objetos asociados con los santos. El carácter liminoide se manifiesta en la yuxtaposición de la devoción, el comercio y la fiesta. El mercado y la feria se vinculan con actividades voluntarias y contractuales y con cierto grado de *communitas* lúdica y alegre. La peregrinación liminoide comporta una crítica implícita de un estilo de vida, ostenta un modo alternativo del ser social, tiene un carácter abierto y opcional y pertenece a la actividad voluntaria de los individuos en su tiempo libre. Las peregrinaciones de menor alcance territorial, frecuentemente sincréticas y con tendencias arcaicas, caen en el polo liminar del espectro, mientras que las peregrinaciones de mayor alcance territorial pertenecen al polo liminoide.

La distinción turneriana muestra el sesgo evolutivo ya mencionado, que coloca los términos liminar y liminoide conforme al punto de referencia de la revolución industrial y la división social entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. Sin embargo, en el caso de las peregrinaciones, la clasificación evolutiva no cuadra del todo, las propias caracterizaciones de Turner la niegan, lo cual conduce a otro intento de caracterización reconocido explícitamente como provisional.

Lo liminar se encuentra en los ritos de las sociedades de solidaridad mecánica basadas en el *status*. Los símbolos liminares se viven colectivamente y la travesía por el rito es un juego serio que tiene un carácter obligatorio: todo es prescripción, también las transgresiones son prescritas; todo es trabajo, también las actividades

festivas son trabajo, incluso, los dioses trabajan. Los fenómenos liminares están integrados en el núcleo del proceso social total, tienen el mismo significado para todos los integrantes del grupo y buscan subrayar la lealtad entre éstos; en última instancia, su tendencia es ser funcional para la estructura social. Si bien la liminaridad corresponde a una necesidad sociocultural, pertenece al modo subjuntivo de las relaciones sociales, al mundo de lo posible que se expresa en paradojas, mezclas, suspensiones normativas y exageraciones, las cuales contienen un núcleo de libertad; de tal manera, Turner considera que dentro de la liminaridad se encuentra la semilla de lo liminoide.[16]

Lo liminoide se sitúa en las acciones simbólicas de las sociedades de solidaridad orgánica basadas en relaciones contractuales. Los símbolos liminoides se producen individualmente, lo cual comporta un carácter idiosincrásico, voluntario, fragmentario, plural, crítico y lúdico que se resume en el entretenimiento, el cual presupone un tiempo de ocio que ofrece la oportunidad de experimentar con un repertorio de alternativas. Los fenómenos liminoides surgen fuera de los procesos económicos y políticos centrales, no obstante, pueden repercutir en estos últimos. Los diversos géneros liminoides son mercancías que compiten en el mercado y ofrecen hacer soportable al sistema. En la sociedad moderna, la diversidad es un principio, lo cual implica una variabilidad de las manifestaciones liminoides que van de la crítica radical a la justificación del *status quo,* desde la estrategia del cambio hasta la perpetuación del control político, del acto espontáneo y momentáneo a la profesionalización del ocio y a la burocratización de los espacios liminoides con la tentativa de convertirlos en estados duraderos, en los cuales se entra mediante ritos de paso. La esfera de lo liminoide, a la vez que es suelo fértil para la innovación cultural crítica, también da entrada a procesos totalizantes que vuelven a la reliminarización e introducen la cosmología, la ideología y la teología, ya sea como mecanismos de justificación del *status quo* o como estrategias de realización de modelos utópicos.

[16] Aplicar el término de liminar a los eventos performativos de las sociedades modernas es hacer un uso metafórico [Turner, 1978a:287].

Sin hacer caso del sesgo evolucionista y a la vez funcionalista de la argumentación, es importante subrayar la afirmación de Turner acerca de que tanto las situaciones liminares como las liminoides son suelo fértil para la creatividad cultural. La liminaridad implica una fase de descomposición analítica de la cultura en sus factores para dar lugar a una recombinación lúdica de los mismos. Tal vez no sólo se introduzcan nuevos elementos sino también nuevas reglas de combinación. En la obra de Turner esta formulación y muchas otras acentúan la dimensión temporal de la liminaridad, que se inserta como umbral en un proceso de descomposición y recomposición y se articula con una situación marginal, de manera tal que la antiestructura es un horizonte generador que comprende una situación temporalmente liminar y espacialmente marginal: hay, como dice Turner, una afinidad entre el intersticio del tiempo sagrado y el margen del espacio sagrado.

Este retorno a la argumentación turneriana, previo a la formulación del concepto de lo liminoide, permite entrever un camino que parte de la articulación entre lo liminar y lo marginal y desemboca en una escisión entre éstos y además sugiere interpretar lo liminoide como una categoría espacial (el margen) y lo liminar, como categoría temporal (la transición). Un primer paso al respecto aparece en la distinción entre fase liminar y estado liminar: la fase liminar abarca el tiempo de transición entre el rito de separación y el de agregación, mientras que el estado liminar es de duración indefinida y coexiste de manera concomitante con las formas estructurales de la sociedad. Como estado, la liminaridad deviene en marginalidad, constituyendo un resguardo espacial en las relaciones sociales, por tanto, no debe sorprender que la primera formulación explícita de lo liminoide aparezca en relación con las peregrinaciones, donde se destaca el carácter periférico de los santuarios. Lo liminar aparece como fase significativa en la sucesión temporal entre un estado estructural y otro, mientras que lo liminoide existe como un espacio al margen de la estructura. Lo liminar y lo liminoide no participan en la caracterización de distintos estadios evolutivos de las relaciones sociales sino que son conceptos que se refieren a distintas dimensiones de la protoestructura, el horizonte del cual emerge el proceso

generador del significado: por un lado, el proceso temporal que produce una transformación de estado y, por el otro, la red espacial de estados alternativos concomitantes que coexisten y acaso se compenetran.

Parecería que el concepto clave en la distinción entre liminar y liminoide es *communitas*. En varias ocasiones, Turner afirma que liminaridad y *communitas* son dos formas de antiestructura, mientras que lo liminoide se vincula con la protoestructura, para la cual el concepto de *communitas* se suprime: aparece todavía en la discusión del carácter liminoide de las peregrinaciones pero, al abordar las artes performativas actuales, no sólo desaparece sino que también provoca fuertes críticas contra los grupos teatrales que buscan eliminar el papel del espectador y constituirse como una forma de *communitas*. Justamente, la disyuntiva entre presencia y ausencia de *communitas* marca la distinción entre liminar y liminoide y, de manera semejante, la ausencia-presencia del juego con un énfasis en la faceta lúdica-libre-irreverente-experimental y la omisión del aspecto reglamentario que rodea el juego.

Por otra parte, la oposición entre antiestructura y protoestructura tiene que ver con distintas miradas analíticas: una sistémica y otra procesal. *Communitas* surge de la liminaridad, como indica Turner repetidas veces, y representa el modo subjuntivo frente al modo indicativo y estructural de las relaciones sociales. *Communitas,* como forma antiestructural, pertenece al sistema social total, es uno de los dos modos alternativos integrados, sin embargo, ubicado en una red de reglas y prescripciones. Puede referirse a la comunidad de iguales bajo el mando de la tradición que, transitoriamente, se constituye en el proceso ritual; o a las comunidades que se instalan al margen de la estructura, como los monasterios, las comunas *hippies* y los movimientos mesiánicos. Tienden a instituirse como *communitas* normativa, distinta de *communitas* existencial que, según parece, es una forma protoestructural, el momento de ruptura de las determinaciones estructurales que inaugura un tiempo-espacio de indeterminación del cual emergen los nuevos significados.

Según Turner, *communitas* es un dato de la experiencia de cualquier persona, como tal, tiene una cualidad existencial, sucede en el aquí y ahora y comporta

un carácter único, espontáneo, inmediato, concreto, transitorio, liberador, transformador y generador. Es un momento de confrontación directa, inmediata y total entre identidades humanas, el encuentro entre individuos concretos e idiosincrásicos que se absorben en un fluir, a la vez que conservan sus diferencias individuales. *Communitas* tiene un carácter inclusivo y expansivo, tiende hacia la apertura y lo universal y apunta transitoriamente hacia la humanidad como un todo, una comunidad homogénea, no estructurada y libre. Todas las manifestaciones de *communitas* aparecen como peligrosas y anárquicas, vistas desde la perspectiva del interés conservador de la estructura. En la liminaridad, penetran a través de sus intersticios; en la marginalidad, emergen por sus límites, y en la inferioridad surgen por debajo de ella. Es el modo de la posibilidad: el inmenso potencial del desarrollo humano que aún no se ha objetivado. *Communitas* es intrínsecamente dinámica, nunca totalmente realizada, la fuente y el origen de todas las estructuras, un proceso del cual se segrega la estructura. Al mismo tiempo, cuestiona críticamente todos los roles estructurales y sugiere nuevas posibilidades.

Communitas y estructura constituyen la condición humana y guardan una relación dialéctica entre sí. El proceso social se caracteriza por una sucesión dialéctica entre estructura, que abunda en dificultades por vencer, y *communitas*, que abunda en emociones por vivir. Según Turner, la sabiduría social consiste en encontrar la proporción correcta entre ambas modalidades, aceptar cada una, no rechazar una y aferrarse a otra cuando su ímpetu ya se gastó. La exacerbación de *communitas* se convierte en su propia sombra: provoca formas de fosilización estructural hasta llegar al despotismo y al totalitarismo, la tiranía ética del igualitarismo puritano o la dictadura del superhombre burocrático. La exacerbación de la estructura y la maximalización de la rigidez estructural conducen a una apatía sin creatividad o hacen brotar disturbios violentos y revoluciones que pueden conducir a fenómenos patológicos de *communitas*, los cuales se sitúan fuera de la ley. La intolerancia estructural hace surgir una *communitas* bruta que es un fenómeno del cambio social, un acto reactivo contra una estructura demasiado rígida.

La disposición de convertirse en estructura muestra la vulnerabilidad de *communitas*, cuyo destino histórico parece haber sido trazar un camino de la apertura a la clausura, de la comunidad libre a la solidaridad reglamentada, de la opción a la obligación. *Communitas*, como hecho histórico, deriva en institución, desarrolla una coraza social de protección, que convierte las relaciones libres entre individuos en relaciones reglamentadas entre personas.[17]

Al respecto, Turner distingue entre *communitas* existencial, como horizonte o fundamento, nunca del todo realizado de las relaciones sociales; y *communitas* normativa, como un sistema duradero que maneja recursos, plantea objetivos éticos y crea una memoria, sin convertirse por ello en un sistema estructural. *Communitas* normativa se desarrolla históricamente a partir de la existencial, a la vez que hace posible la experiencia de esta última. Las comunidades marginales y las peregrinaciones se caracterizan por lazos sociales de *communitas* normativa, pero el espíritu de *communitas* existencial es siempre latente y puede brotar en cualquier momento. La expresión cultural o institucionalizada de *communitas* es vista como incorporada dentro de ésta y, a la vez como un momento potencialmente peligroso que, no obstante, comporta una faceta vitalizante. En sistemas culturales estables y de larga duración, *communitas* ha sido domesticada.[18]

En los análisis de los procesos rituales, Turner no habla explícitamente de *communitas* normativa, sin embargo, sus afirmaciones relacionadas con las comunidades marginales y el proceso de peregrinación hacen pensar que *communitas* (a secas) de la fase liminar del proceso ritual tiene que interpretarse como

[17] Martín Buber hace una distinción semejante, pero con los términos invertidos: la persona pertenece a la relación yo-tú, mientras que el individuo se inscribe en la experiencia yo-ello.

[18] Además, Turner menciona un tercer tipo, *communitas* ideológica: es una etiqueta que puede aplicarse a un gran número de modelos sociales utópicos basados en *communitas* existencial [1989a:129]. El aspecto más sobresaliente es la manera de polarizar lo general y lo particular, lo universal y lo local. Hay una polarización entre doctrinas teológicas e imperativos éticos de la gran tradición y las representaciones altamente localistas y culturalmente específicas [Turner, 1978b:135]. *Communitas* ideológica surge del escrutinio de los modelos culturales del pasado o de sus ruinas, de los cuales se construye un nuevo modelo. El producto puede ser un modelo utópico, aunque son pocas las utopías que se constituyen realmente como una *communitas* ideológica [Turner, 1989b:75 y s].

normativa. Una breve afirmación de Turner apunta que *communitas* emerge en la liminaridad no necesariamente como expresión espontánea de la socialidad pero, por lo menos, como una forma cultural y normativa. En las sociedades tribales y preindustriales, la liminaridad es el fondo favorable sobre el cual se producen las confrontaciones directas, inmediatas y totales de las identidades humanas, es decir, las vivencias propias de *communitas* existencial. No obstante, todo el proceso ritual está rodeado por una serie de reglas y tabúes, dirigido y vigilado por los dignatarios y ancianos como representantes de la tradición. Visto desde el todo social, *communitas* se afirma por medio de rituales periódicos, donde la repetición puede interpretarse como una forma de duración.

Por otra parte, Turner señala que la afirmación de *communitas* no sería posible si no hubiera ocasiones fuera de los procesos rituales para que ocurra *communitas*. Al parecer, se inclina en considerar una cohesión mayor para el caso de las sociedades preindustriales: los dramas sociales tienden a completarse, mientras que en la mayoría de las sociedades industriales, estos dramas no se consuman sino que quedan truncos. Si esta afirmación es correcta, habría que pensar probablemente en un grado o una red de interferencias menores o mayores, ya que distintos dramas sociales se entrecruzan en distintos niveles. Turner anota que la coherencia de un drama social completado es una función de *communitas*, y uno incompleto o irresoluble manifiesta su ausencia. Sin embargo, el problema no es tanto el de ausencia-presencia de *communitas* sino el de su ubicación en el proceso social total.

Por un lado, *communitas* surge en la fase liminar transitoria del proceso ritual, envuelta por las relaciones socioeconómicas, políticas y culturales centrales. Por el otro, se instituye al margen de estas relaciones centrales, como espacio liminoide disperso y fragmentado en una multiplicidad y variedad de espacios liminoides: peregrinaciones y santuarios, monasterios, pueblos de dios, sectas religiosas y células políticas, comunas, grupos teatrales, eventos performativos y deportivos, movimientos mesiánicos, carnavales y fiestas carnavalescas, experiencias vacacionales, turismo esotérico, grupos de contracultura o subcultura y manifestaciones políticas. En términos de Carlos Monsiváis, "en el

caos se inicia el perfeccionamiento del orden" [Monsiváis, 1995:15].[19] En todos los casos, se trata de formas de *communitas* normativa, condiciones instituidas, dispuestas a ofrecerse como fondo sobre el cual *communitas* existencial se pretende posible, e igualmente dispuestas de transformarse en estructuras fosilizadas.[20]

Lo liminar es un margen en el proceso temporal del ritual, que transitoriamente suspende las determinaciones estructurales y, como tal, comporta el peligro de la indeterminación, la posibilidad de que surja lo inesperado, sin embargo, la destrucción es condición necesaria del proceso transformador encaminado hacia la construcción de nuevos actores sociales o de una realidad social renovada. Los hombres, reducidos a presujetos por su invisibilidad estructural, absorben el conocimiento y están inmersos en un proceso que les abre un espacio de reflexividad crítica, justamente a causa de su condición de seres estructuralmente invisibles. En cambio, lo liminoide es un margen en el espacio social, toma una distancia que bien puede implicar reflexividad crítica y encaminarse a una transformación personal y social (o ambas) pero, por igual, puede desembocar en una emotividad evasiva que efectúa una mera transportación de las personas.

---

[19] El autor aborda los rituales del boxeo, el futbol y la lucha libre, los tíbiris, los espectáculos y sus "ritos espontáneos", la peregrinación guadalupana, el "*kermess* de la magia" de la cofradía de los brujos de los tuxtlas, el mercado de creencias, la "mística de la marginalidad" del Niño Fidencio y "la religión del éxito". Los rituales del caos son rituales de masas, para lo cual cita un fragmento dedicado a uno de los ritos espontáneos: "De movimiento de adhesión la Ola ha pasado a ser el gran espectáculo que toda multitud dedica a sí misma, la escultura ubicua y efímera, la talla de los estadios. Gracias a la Ola la masa relativamente inmóvil se vuelve moldeable, dúctil, sinuosa, conmovedora en su despliegue visual" [Monsivais, 1995:203].

[20] Turner establece una relación entre riesgo social y posibilidad de *communitas*, un tema que en otro momento tendrá que discutirse. En las sociedades industriales, la liminaridad-marginalidad es un estado equívoco. Para algunos, es el entorno de la creatividad, para otros, el ambiente de la inseguridad y del desorden: puede ser el espacio de la enfermedad, la desesperación, la muerte y el suicidio; la quiebra de las relaciones sociales sin que surjan nuevas, conduce al anonimato, la alienación y la angustia. Liminaridad-marginalidad es más destructiva y más creativa que estructura. Cuando prevalece su carácter creativo y constructivo, puede ser fuente para un modelo social como *communitas*, cuyos límites en caso ideal coinciden con los de la humanidad entera [1989a:192, 1989b:72 y s]. Véase también Turner [1974], donde distingue entre actores sociales marginales y marginados. Estos últimos no tienen la seguridad cultural de resolver de manera estable y definitiva, su ambigüedad social [*ibid.*:233].

Turner evita el concepto de *communitas* al discutir los fenómenos liminoides e insistir en su potencial crítico, a la vez que considera que las sociedades industriales ofrecen mejores condiciones que las sociedades preindustriales para la realización de *communitas* existencial cuando, anteriormente, la posibilidad del surgimiento de *communitas* se colocó en relación con el drama social completado en las sociedades tribales. Lo anterior parece ser una contradicción que tiene relación con la asignación de rasgos característicos mediante un procedimiento dicotómico entre distintos tipos de sociedades y se relaciona con la búsqueda de clarificación de conceptos que den cuenta de los procesos sociales, más allá de las descripciones estructurales y funcionales; también tiene que ver con la conceptualización de *communitas*, cautiva dentro de una comprensión del tiempo como sucesiones discontinuas de pasado, presente y futuro dentro de un contexto histórico-social. La distinción entre *communitas* existencial y normativa apunta a esta dificultad, sobre la cual hay que continuar el escrutinio.

La discusión de Turner se inspira en reflexiones filosóficas acerca de la condición humana y se orienta hacia un análisis socioantropológico e histórico de los procesos socioculturales, lo cual presenta algunas dificultades teóricas: las nociones filosóficas se modifican al convertirse en categorías analíticas para hechos y procesos sociales y las distintas propuestas filosóficas tal vez no se concilian del todo, específicamente respecto a la integración de los planteamientos de Wilhelm Dilthey y Martín Buber, lo cual comporta dos problemas, el de la experiencia y el del tiempo, abordados por los filósofos de manera muy distinta. Me refiero al concepto de *communitas*, el cual de ser una noción reflexiva filosófica sobre la condición ontológica del ser humano se ha convertido en una categoría antropológica empleada en el análisis de hechos socioculturales, lo cual obligó a Turner a la distinción entre *communitas* existencial (condición humana universal) y *communitas* normativa (hecho sociocultural como forma instituida particular).

Con base en el desarrollo ulterior de la teoría turneriana, se debe interpretar la comunidad de los neófitos bajo el mando y la autoridad de los dignatarios como *communitas* normativa, una disposición sociocultural dentro de la cual es

posible que emerja *communitas* existencial, tal como Turner lo planteó explícitamente para los procesos de peregrinación. Por otra parte, el caso de las peregrinaciones es el único expuesto por el antropólogo, donde la noción de *communitas* aparece en relación con fenómenos culturales caracterizados como liminoides. *Communitas* normativa se ubica como híbrido entre *communitas* existencial y estructura, es una forma culturalmente instituida sin llegar a ser una institución estructural y, como tal, es un hecho social, una antiestructura sujeta al análisis antropológico; *communitas* existencial ocurre sorpresivamente, emerge como horizonte en los intersticios sociales, como fundamento o modo subjuntivo nunca del todo realizado de las relaciones sociales y sólo puede ser aludido por medio de iconos, metáforas, sinécdoques y oxímora. Como dice Turner, *communitas* normativa es una forma cultural domesticada, como tal, no es garantía alguna para que surja *communitas* existencial sino que ésta emerge con, contra o a pesar de aquélla y de las relaciones estructurales.

Communitas existencial se afirma como protoestructura, conforme la reformulación del concepto turneriano de antiestructura por parte de Brian Sutton-Smith, independiente de la disyuntiva entre liminar y liminoide. *Communitas*, como hecho histórico, efectivamente tiene un carácter antiestructural desde el punto de vista tanto sistémico como procesal: *communitas* y estructura son dos modos alternativos de las relaciones sociales, a la vez que se suceden dialécticamente, como afirma Turner repetidas veces. En cambio, *communitas* como categoría relacional del ser tiene un carácter protoestructural: es el horizonte a partir del cual emerge el significado con base en un acto discontinuo de discernimiento que emula unidades discretas. En términos de Buber: "La intuición verdadera pasa en tiempo breve; luego la vida natural que se me había revelado en el misterio de la acción recíproca se ha vuelto descriptible, descomponible, clasificable" [Buber, 1994:17].

Turner desarrolla la noción de *communitas* con base en las propuestas filosóficas de Buber. Se refiere propiamente a la forma de *communitas* existencial que ocurre como encuentro efímero en los intersticios de la estructura social. *Communitas* hace surgir metáforas fundantes y se caracteriza por un pensamiento

icónico, inmediato, personal y concreto, basado en una relación directa, el contacto vivido entre los hombres y entre los hombres y la naturaleza. Turner retoma expresamente de Buber la relación yo-tú y la describe como un encuentro recíproco cara a cara, una convivencia entre personas orientadas hacia una misma meta, una forma relacional transitoria entre hombres concretos y enteros que viven plenamente el ser del otro, el tú, sobre cuya base se instaura un nosotros esencial, una vida dialógica.

El planteamiento de Buber parece haber ejercido su impacto sobre Turner más allá de las citas expuestas por éste. Las reflexiones de Buber parten de lo que llama las "palabras primordiales": "yo-tú" y "yo-ello" [1994:7], que son los dos polos de la vida humana y que al parecer corresponden con lo que Turner llama *communitas* y estructura, los momentos de indeterminación y determinación entre los cuales transita el hombre. Según Buber, "el hombre no puede vivir sin el Ello. Pero quien sólo vive con el Ello no es un hombre" [*ibid.*:30]. "La exaltada melancolía de nuestro destino reside en el hecho de que en el mundo en que vivimos, todo Tú se torna invariablemente en Ello" [*ibid.*:17], sin embargo, al recuperar la relación yo-tú, sus "efluvios [...] penetran en el mundo 'ordenado' y lo descongelan, lo licuan una y otra vez" [*ibid.*:28]. La palabra primordial de Buber es una categoría del ser, la relación yo-tú. El yo aislado aparece como una segunda instancia, que es la condición para la formulación de la segunda palabra primordial, la relación yo-ello, caracterizada como experiencia, de la cual se desprende todavía la instancia del ello aislado, las instituciones que son del "dominio del Ello" [*ibid.*:36]. Buber describe la primera palabra primordial de la siguiente manera: "La palabra primordial Yo-Tú establece el mundo de la relación" [*ibid.*:9]. La relación es anterior a su descomposición en los términos de yo y tú, es una relación directa y recíproca. "Del hombre a quien llamo Tú no tengo un conocimiento empírico" [*ibid.*:12]. No es una cosa, no está sujeto a las determinaciones espaciales, temporales y causales, por lo tanto, "no tiene confines" sino que es una presencia que "llena el horizonte" [*ibid.*:8]. La comunidad nace de que los hombres "estén en relación mutua con un Centro viviente, y de que estén unidos los unos a los otros y por los lazos de una viviente reciprocidad" [*ibid.*:11]. "La comunidad se edifica sobre

la relación viviente y recíproca, pero su verdadero constructor es el activo Centro viviente", el cual se plantea como "la presencia central del Tú" o "el Tú central acogido en la presencia" [*ibid.*:37 y s].

Las caracterizaciones de la relación yo-tú de Buber, al parecer, condujeron a Turner a buscar una ampliación de los medios descriptivos de su concepto de *communitas* en la noción del fluir de Csiksyentmihalyi, la cual, sin embargo, no ofrecía las condiciones conceptuales para explicar el proceso de génesis de significado, que para Turner está en el centro de sus preocupaciones analíticas. La noción del fluir da cuenta de una experiencia de no-separatividad y, como tal, Turner la conserva —donde, en términos de Buber, no cabría hablar de una experiencia sino de una relación—, pero la noción del fluir no permite salirse de sí misma. De esta manera se explica la vuelta de Turner a la filosofía de la vida de Dilthey y su interés por la noción de experiencia como concepto nuclear de una parte importante de su obra antropológica.

Sin embargo, al asumir el concepto de vivencia de Dilthey, Turner se aleja de la descripción de *communitas* en términos de la relación yo-tú de Buber, donde hay que recordar que Turner partió de que la experiencia es transformadora y por eso ocurre esencialmente en la transición liminar en la cual surge *communitas*.

Para Buber, la experiencia no pertenece a la relación yo-tú sino que es característica de la relación yo-ello. Podría pensarse que el primer momento de la vivencia de Dilthey, el núcleo perceptual intenso cargado de placer o dolor, todavía pertenezca a la primera palabra primordial, pero Buber afirma que los sentimientos son del "dominio del Yo" [1994:36]. Las emociones no pertenecen a la relación yo-tú sino al yo que se instaura como hito en el alejamiento del tú: el yo entregado a la relación con el tú vuelve sobre sí mismo y experimenta la emoción, o a la inversa: el surgimiento de la emoción hace que el yo vuelva sobre sí mismo. La descomposición de la relación yo-tú instaura el yo que entra en relación con el ello, esto es, el mundo de las cosas sujetas a las determinaciones espaciales, temporales y causales. De cierta manera, los cinco momentos de la estructura temporal de la vivencia de Dilthey construyen el puente entre la relación yo-tú y la experiencia yo-ello, que es la segunda palabra primordial, la cual Buber describe de la siguiente manera: "La segunda palabra primordial Yo-Ello ha nacido de la

unión del Yo y del Ello; por su índole es posterior al Yo" [*ibid*:21]. La relación yo-ello es una relación compuesta, producto de la unión entre los términos separados de yo y ello, como tal, deviene en experiencia "La experiencia es alejamiento del Tú" [*ibid*.:12]. "En cuanto experiencia, el mundo pertenece a la palabra primordial Yo-Ello" [*ibid*.:9].

> La relación primaria del hombre con el mundo del Ello se funda en la **experiencia,** que sin cesar reconstituye el mundo y [se funda] en el **uso**, que conduce al mundo a los fines múltiples que tienden a conservar, a facilitar y a equipar la vida humana [*ibid*.:32].

La oposición turneriana de *communitas*-estructura, que en un primer momento parecía corresponder con las palabras primordiales yo-tú y yo-ello de Buber, se debe reinterpretar como posiciones en los extremos: la relación yo-tú y el ello de las instituciones. Entre estas posiciones median el yo aislado y la experiencia yo-ello, cuyas instancias se retoman y despliegan en la estructura temporal de la vivencia de Dilthey, hasta expresar el significado que presupone un acto discontinuo de discriminación y clasificación de los elementos discretos.

La experiencia implica una distancia; en los términos de Schechner, una distancia estética, en la cual el yo se constituye como punto incierto en la tensión entre actor y espectador. O a la manera de la metáfora del disparo-portazo del sueño, que Boris Uspenski emplea para explicitar lo que llama la "semiotización de la realidad: la conversión del no-signo en signo". Plantea el sueño como duración cargada de imágenes y el despertar como el momento de coincidencia de una de las imágenes del sueño, el disparo, con la imagen sonora de un portazo del mundo fuera del sueño que provoca el despertar: el disparo-portazo se presenta como "una dominante semántica que de golpe ilumina los acontecimientos precedentes" [Uspenski, 1993:65, 68], los cuales no son más que un *continuum* durativo de imágenes que por el "golpe semántico" —en términos de Turner, la estética del descubrimiento— se convierten en eventos precedentes.

Por lo tanto, la experiencia presupone un acto discontinuo que interrumpe la continuidad de la relación yo-tú, y también una distancia o un acto de distanciamiento que prepara el camino hacia la narratividad y la temporalización. La experiencia se convierte en experiencia narrada y adquiere una estructura

temporal. El golpe semántico del disparo-portazo se instala como un punto de referencia del yo vuelto sobre sí mismo, en términos de Buber: el instante fugaz del yo y de los sentimientos. La recurrencia a la memoria, el acto reflexivo sobre el pasado, según Turner y Dilthey se orienta hacia el ello, hacia las instituciones que, según Buber, pertenecen justamente al pasado: "la vida de los objetos está en el pasado". El objeto es "cesación, detención, interrupción, corte, tiesura, ausencia de relación y de presencia" [Buber, 1994:14].

La cultura como mente objetivada no es otra cosa que las instituciones y a éstas pertenece también lo que Roger Abrahams llama la experiencia típica. La tipicidad de la experiencia proporciona un vínculo entre pasado, presente y futuro porque descansa en que otros ya han vivido la experiencia que ocurre en el presente. Puede hablarse de una experiencia de la experiencia: el reconocimiento de que la vivencia propia es la réplica de las vivencias ajenas, a partir de lo cual se cuestiona el supuesto de un carácter espontáneo de las experiencias, ya que parecen reducirse al cumplimiento de las expectativas.[21]

Buber distingue entre un presente como instante fugaz que pertenece a las emociones del yo y uno "persistente y duradero", que pertenece a la relación yo-tú: el presente como presencia que no tiene coordenadas temporales, es decir, que no es un tiempo discreto pero sí implica temporalidad. Turner deja esta distinción sin aprovecharla para su propio planteamiento, aun al citar a Rudolph Makkreel, quien interpreta la noción de vivencia de Dilthey en el sentido de una presencia o presente viviente. En lugar de ello, Turner se centra en la memoria y la idea de restauración del pasado de Schechner porque comparte implícitamente con Abrahams la preocupación por encontrar los medios para

[21] El autor hace una revisión del concepto de experiencia sin omitir las contradicciones que pueden surgir en el contraste entre distintos planteamientos teóricos. Uno de los conceptos que introduce es el de experiencia típica: al hablar de experiencia, hablamos del flujo continuo de la vida registrado por el filtro de la cultura, esto es, identificamos eventos que ya hemos aprendido a interpretar como experiencias, sorpresas o traumas. Al hablar sobre estos eventos, los procesamos y los convertimos en experiencias típicas [Abrahams, 1986:55]. Abrahams indica que los hombres desean optimizar los actos autentificantes, sin embargo, para provocar tales experiencias, secretamente tienen que gastar gran parte de las energías y prepararse para estos quiebres asombrosos y espontáneos donde, en realidad, les sobreviene el cumplimiento de sus expectativas [*ibid.*:64].

volver a instalar lo vago y lo inarticulado en su lugar preciso. Tratar de encontrar la vaguedad en un lugar preciso posiblemente es una suerte de *contradictio in adjecto*, puesto que el lugar mismo debería caracterizarse por una inestabilidad que se vislumbra en la noción de presencia intensa —no extensa— de Buber: "La presencia nace cuando el Tú se hace presente [1994:14].

> El Tú [...] aparece en el tiempo, pero en el instante que posee por sí mismo plenitud; no es vivido en una cadena fija y sólidamente articulada, sino que es vivido en una "duración" cuya dimensión puramente intensiva sólo se define en términos que le son propios [*ibid.*:27].

El mundo del tú "no tiene densidad, pues lo penetra todo; no tiene duración, pues aparece sin que se le llame y se desvanece cuando se lo retiene. No puede ser examinado y si quieres hacerlo susceptible de examen, lo pierdes" [*ibid.*:29].

El planteamiento de Turner, a pesar de haber abordado el proceso ritual como estructura temporal, deja abierto el problema del tiempo, el escrutinio sobre cualidades temporales distintas: por un lado, el tiempo como presencia o presente viviente y, por el otro, las estrategias de destemporalización y temporalización en el rito o el desmembramiento y remembramiento de las topologías temporales.[22] Por otra parte, al plantear un vínculo estético entre el drama social y el *performance* cultural, Turner señala un camino para abordar el problema del tiempo, el cual, simultáneamente, permite una aproximación semiótica o, dicho de otra manera, permite insertar las propuestas de una simbología comparada o antropología del *performance* dentro de la semiótica. Sobre ésta, el propio Turner afirma que como teoría general de los signos y símbolos es más amplia que la simbología comparada. Aquí vienen a la mente especialmente las nociones de bello gesto e "imperfección" de Algirdas Julien Greimas, las cuales prepararon el camino hacia el desarrollo de una semiótica tensiva. El drama

[22] Turner se refiere al tiempo en las dicotomías tradicionales de la antropología entre tiempo y no tiempo y entre "dentro" del tiempo y "fuera" del tiempo [*vid.* 1985:227-246]. Por otra parte, Turner está consciente del problema del tiempo aun cuando no hay una exposición más explícita. Plantea la necesidad de una procesalización del espacio, es decir, su temporalización, contra la espacialización del proceso y el tiempo [*ibid.*:181].

social es concebido por Turner como una forma protoestética de la experiencia, lo cual se refiere sobre todo a la primera fase, la brecha, que está cerca del bello gesto de Greimas, el cual presupone una infracción, una ruptura del intercambio social, que pone en juego la normatividad y, por lo tanto, pone en juego modelos alternativos de las relaciones sociales. El bello gesto comporta un efecto de teatralización e instala un espectáculo intersubjetivo donde lo estético y lo ético se entremezclan para dar lugar a una rearticulación de la relación entre el significante y el significado, entre el plano de la expresión y el plano del contenido. La estética del bello gesto suspende las estructuras significantes, las cuales, según Turner, se disputan en la brecha y a lo largo de la crisis para llegar a una nueva articulación en la tercera fase del drama social, especialmente en la liminaridad del rito o la disposición liminoide de las artes performativas.

Lo liminar y lo liminoide, la transición y el margen, o *communitas* como horizonte nunca del todo realizado, son el fondo sobre el cual emerge el significado, es decir, sobre el cual se construye la cosmología, a la vez que son los intersticios en los cuales se asoman los vestigios o la sospecha de un sentido más profundo. En Greimas, lo estético vincula el "bello gesto" con la fractura de la imperfección, la captura del ser arrastrada por su sombra, el parecer, que para Turner es una particular tensión entre vivencia del fluir y acto reflexivo; tensión en la cual, transitoriamente, emergen los mundos posibles o sus modos subjuntivos.

Obras consultadas

Abrahams, Roger
1986 "Ordinary and Extraordinary Experience", en Turner, Víctor W. y Edward M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, pp. 45-72.

Artaud, Antonin
1979 *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Babcock, Barbara
1978 *et al.*, *The Reversible World: Symbolic Inversion In Art and Society*, Nueva York, Ithaca, Cornell University Press.

Barba, Eugenio
1986 *Más allá de las islas flotantes*, México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología.
1987 "La energía del actor", en *Repertorio*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Grupo Editorial Gaceta, núm. 3, pp. 69-73.
1989a "El cuarto espectador", en *Repertorio*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Grupo Editorial Gaceta, núms. 7 y 8, pp. 4-9.
1989b "Teatro como una forma de resistencia", en *Repertorio*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Grupo Editorial Gaceta, núms. 7-8, pp. 103-104.

Brook, Peter
1997 *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Nexo-Península.

Buber, Martin
1994 *Yo y tú*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Greimas, Algirdas Julien
1990 *De la imperfección*, México, Universidad Autónoma de Puebla, FCE.

Greimas, Algirdas J. *et al.*
1995-1996 "El bello gesto", en *Morphé*, México, Universidad Autónoma de Puebla, núms. 13-14, pp. 29-48.

Grotowski, Jerzy
1968 *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI editores.

Kapferer, Bruce
1986 "Performance and the Structuring of Meaning and Experience", en Turner, Víctor y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, pp. 188-203.

Monsiváis, Carlos
1995 *Los rituales del caos*, México, Era.

Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González
1992 *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas.

Schechner, Richard
1985 *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
1988 *Performance Theory*, Nueva York y Londres, Routledge, edición revisada y ampliada.
1994 *Environmental Theater, An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater"*, Nueva York y Londres, Applause Books.
1995 *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Londres y Nueva York, Routledge.

Schechner, Richard y Willa Appel (eds.)
1990 *By Means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Nueva York, Port Chester, Melbourne, Sidney y Cambridge, Cambridge University Press.

Scheff, Thomas J.
1986 *La catarsis en la curación, el rito y el drama*, México, FCE.

Turner, Edith
1990 "The Literary Roots of Victor Turner´s Anthropology", en Ashley, Kathleen M. (ed.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, pp. 163-169.

Turner, Víctor, W.
1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press, Institute for Social Research, University of Zambia.
1962 "Three Symbols of Passage in Ndembu Circumcision Ritual: An Interpretation", en Gluckman, Max (ed.), *The Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, pp. 124-173.
1971 "Forms of Symbolic Action", en Spencer, Robert F. (ed.), *Proceedings of the 1969 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle y Londres, University of Washington Press, pp. 3-25.
1974 *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
1975 "Symbolic Studies", en *Annual Review of Anthropology*, California, Palo Alto, vol. 4, pp. 145-161.
1978a "Comments and Conclusions", en Babcock, Barbara (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, pp. 276-296.
1978b *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Nueva York, Columbia University Press.
1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI.
1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Turner, Edith L. B. (ed.), Tucson, The University of Arizona Press.
1986 *et al.*, *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
1988 *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications.
1989a *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main, Nueva York, Campus Verlag.
1989b *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Edition Qumram im Campus Verlag.

Turner, Víctor, *et al.*
1994 "Antropología política: una introducción", en *Alteridades,* México, UAM-Iztapalapa, núm. 4, pp. 101-126.

Uspenski, Boris A.
1993 "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", en *Escritos,* México, Universidad Autónoma de Puebla, núm. 9, pp. 61-84.

Bibliografía de Víctor Turner

1952 *The Lozi Peoples of North-Western Rhodesia*, Londres, The International African Institute Press.

1953 *Lunda Rites and Ceremonies*, Livingstone, Rhodes-Livingstone Museum, Occasional Papers, núm. 10.

1955 "A Lunda Love Story and its Consequences: Selected Texts From Traditions Collected by Henrique Dias de Carvallho at the Court of Mwatianvwa in 1887", en *The Rhodes-Livingstone Journal*, núm 10, pp. 1-26.

1955 "A Revival in the Study of African Ritual", en *The Rhodes-Livingstone Journal*, núm. 17, pp. 51-56.

1955 "Money Economy among the Mwililunga: A Study of Some Individual Cash Budgets", en *The Rhodes-Livingstone Journal*, núm. 18, pp. 19-37.

1955 "The Spatial Separation of Adjacente Generations in Ndembu Village Structure", en *Africa*, núm. 25 (2), pp. 121-137.

1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.

1960 "Muchona the Hornet, Interpreter of Religion", en Casagrande, Joseph B. (ed.), *In the Company of Man: Twenty Portraits by Anthropologists*, Nueva York, Harper and Row, pp. 333-355.

1961 "Ritual Symbolism, Morality, and Social Structure among the Ndembu", en *The Rhodes-Livingstone Journal*, núm. 30, pp. 1-10.

1961 *Ndembu Divination: Its Symbolism and Techniques*, Rhodes-Livingstone Paper, núm. 31, Manchester University Press.

1962 "Three Symbols of Passage in Ndembu Circumcision Ritual: An Interpretation", en Gluckman, Max (ed.), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, pp. 124-173.

1962 "Themes in the Symbolism of Ndembu Hunting Ritual", en *Anthropological Quarterly*, núm. 35, pp. 37-57.

1962 *Chihamba, the White Spirit. A Ritual Drama of the Ndembu*, Manchester, Manchester University Press.

1964 "Betwixt and Between; The Liminal Period in *Rites de Passage*", en Helms, June (ed.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle, American Ethnological Society, pp. 4-20.

1964 "Symbols in Ndembu Ritual", en Gluckman, Max (ed.), *Closed Systems and Open Minds: The Limits of Naivety in Social Sciences*, Edimburgo, Oliver and Boyd, pp. 20-51.
1964 "Witchcraft and Sorcery: Taxonomy Versus Dynamics", en *Africa*, Performing Arts Journal Publications, núm. 34, pp. 314-324.
1964 *Lunda Medicine and Treatment of Disease*, Livingstone, Rhodes-Livingstone Museum, Occasional Papers, núm. 15.
1965 "Some Current Trends in the Study of Ritual in Africa", en *Anthropological Quarterly*, núm. 38 (3), pp. 155-166.
1965 "Ritual and Symbolism", en Fortes, M. y G. Dieterlen (eds.), *African Systems of Thought*, Oxford, Oxford University Press for the International African Institute, pp. 9-15.
1966 "Anthropological Epilogue", en *Biological Sciences*, núm. 251 (772), Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, pp. 521-522.
1966 "Sorcery in its Social Setting: A Review Article (M. G. Marwick)", en *African Social Research*, núm. 2, pp. 159-164.
1966 "The Syntax of Symbolism in an African Ritual: A Problem in Primitive Classification", en *Biological Sciences*, núm. 251 (772), Londres, Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, pp. 295-303.
1966 *et al.*, *Political Anthropology*, Chicago, Aldine.
1966 "Colour Classification in Ndembu Ritual: A Problem in Primitive Classifications", en Banton, Michael (ed.), *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Londres, Tavistock Publications, pp. 47-84.
1966 "Ritual Aspects of Conflict Control in African Micropolitics", en Swartz J. Marc, V. Turner y Arthur Tuden (eds.), *Political Anthropology*, Chicago, Aldine, pp.239-246.
1967 "Aspects of Sadra Ritual and Shamanism: An Approach to the Data of Ritual", en Epstein, A. L. (ed.), *The Craft of Social Anthropology*, Londres, Tavistock, pp. 181-204.
1967 *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
1968 "Mukanda: The Politics of an Non-Political Ritual", en Swartz, Marc J. (ed.), *Local Leval Politics: Social and Cultural Perspectives*, Chicago, Aldine, pp. 135-150.
1968 "The Waters of Life: A Study of Zulu Zionist Water Symbolism", en Neusner, Jacob (ed.), *Religions in Antiquity*, Leiden, E. J. Brill, pp. 506-520.
1968 *The Drums of Affliction: A Study of Religious Process Among the Ndembu of Zambia*, Oxford, Clarendon Press.
1969 "Forms of Symbolic Action: Introduction", en Spencer, Robert F. (ed.), *Forms of Symbolic Action*, Seattle y Londres, University of Washington Press, pp. 3-25.

1969 "Symbolization and Patterning in the Circumcision Rites of Two Bantuspeaking Societies", en Douglas, M. y P. M. Kayberry (eds.), *Man in Africa*, Londres, Tavistock, pp. 229-242.
1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.
1971 "An Anthropological Approach to the Icelandic Saga", en Beidelman, T. O. (ed.), *The Translation of Culture*, Londres, Tavistock, pp. 349-374.
1971 "Themes and Symbols in an Ndembu Hunter's Burial", en Zamora, Mario D.; J. M. Mahar y H. Orenstein (eds.), *Themes in Culture: Essays in Honor of Morris E. Opler*, Quezon City, Kayumangii Publishers, pp. 270-284.
1971 *et al.*, *Profiles of Change: African Society and Colonial Rule*, Cambridge, Cambridge University Press.
1972 "Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas", en *Worship*, núm. 46, pp. 390-412, 482-494.
1973 "Analysis of Ritual: Metaphoric Correspondences as the Elementary Forms: A Reply to James Fernández", en *Science*, núm. 182 (4119), pp. 1367-1368.
1973 "Symbols in African Ritual", en *Science*, núm. 179 (4078), pp. 1100-1105.
1973 "The Center Out There: Pilgrim's Goal", en *History of Religions*, núm. 12 (3), pp. 191-230.
1974 "Pilgrimage and Communitas", en *Studia Missionalia*, núm. 23, pp. 305-327.
1974 "Symbols and Social Experience in Religious Ritual", en *Studia Missionalia*, núm. 23, pp. 1-21.
1974 "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology", en *Rice University Studies*, núm. 60, pp. 53-92.
1974 "Metaphors of Antistructure in Religious Culture", en Eister, Allan W. (ed.), *Changing Perspectives in the Scientific Study of Religion*, Nueva York, Wiley-Interscience, pp. 63-84.
1974 *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
1975 "Death and the Dead in the Pilgrimage Process", en West, M., *et al.*, *Religion and Change in Southern Africa: Anthropological Essays in Honour of Monica Wilson*, Captown, David Philip, pp. 107-127.
1975 "Ritual as Communication and Potency: An Ndembu case Study", en Hill, Carol (ed.), *Symbols and Society: Essays on Belief Systems in Action*, Atenas, University of Georgia Press, Proceedings of the Southern Anthropological Society, pp. 58-81.
1975 "Symbolic Studies", en *Annual Review of Anthropology*, California, Palo Alto, vol. 4, pp. 145-161.
1975 *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
1976 "African Ritual and Western Literature: Is a Comparative Symbology Possible?", en Fletcher, A. (ed.), *The Literature of Fact*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 45-81.

1976 "Religious Paradigms and Political Action: Thomas Becket at the Council of Northampton", en Reynolds, Frank E. y Donald Capps (eds.), *Biographical Process*, La Haya, Mouton, pp. 153-186.
1976 "Ritual, Tribal and Catholic", en *Worship*, núm. 50 (6), pp. 504-524.
1976 "The Bite of the Hunter's Ghost", en *Parabola*, núm. 1 (2), pp. 42-49.
1977 "Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality", en Benamou, Michel y Charles Caramello (eds.), *Performance in Post-modern Culture*, Madison, Coda Press, pp. 33-55.
1977 "Ndembu Divination and its Symbolism", en Landy, David (ed.), *Culture, Disease, and Healing: Studies in Medical Anthropology*, Nueva York, Macmillan, pp. 175-183.
1977 "Process, System, and Symbol: A New Anthropological Synthesis", en *Daedalus*, núm. 106 (1), pp. 61-80.
1977 "Sacrifice as Quintessential Process: Prophylaxis or Abandonment?", en *History of Religions*, vol. 16, núm. 2.
1977 "Variations on a Theme of Liminality", en Moore, Sally y Barbara Myerhoff (eds.), *Secular Ritual*, Leiden, Royal Van Gorcum, pp. 36-52.
1978 "Comments and Conclusions", en Babcock, Barbara (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 276-296.
1978 "Encounter with Freud: The Making of a Comparative Symbologist", en Spindler, George y Louise Spindler (eds.), *The Making of Psychological Anthropology*, Berkeley, University of California Press, pp. 538-558.
1978 "Review of Ethnopoetics: A First International Symposium", en *Boundary*, núm.6 (2), pp. 583-590.
1978 *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, en colaboración con Edit L. B. Turner, Nueva York, Columbia University Press.
1979 "Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology", en *Kenyon Review*, núm. 1, pp. 80-93.
1979 *Process, Performance and Pilgrimage*, Nueva Delhi, Concept Publishing Company.
1980 "Religion in Current Cultural Anthropology", en Eliade, M. y D. Tracy (eds.), *Concilium, What is Religion? An Inquiry into Christian Theology*, International Journal for Theology, pp. 68-71.
1980 "Social Dramas and Stories about them", en *Critical Inquiry*, núm. 7, pp. 141-168.
1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI.
1982 "Images and Antitemporality: An Essay in the Anthropology of Experience", en *Harvard Theological Review*, núm. 75 (2), pp. 243-265.
1982 "Postindustrial Marian Pilgrimage", en Preston, James (ed.), *Mother Worship*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp. 145-173.

1982 *et al.*, *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington, Smithsonian Institution Press.
1982 *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications.
1983 "The Spirit of Celebration", en Manning, F. (ed.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, pp. 187-191.
1983 "Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society", en Manning, Frank E. (ed.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemprary Cultural Performance*, Ohio, Londres y Ontario, Bowling Green University Press y Congress of Social and Humanistic Studies, pp. 103-124.
1983 "Play and Drama: The Horns of a Dilemma", en Manning, Frank E. (ed.), *The World of Play*, West Point, Leisure Press, pp. 217-224.
1984 "Liminality and the Performative Genres", en MacAloon, John (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, Filadelfia, ISHI, pp. 19-41.
1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press.
1986 *et al.*, *The Anthropology of Experience*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
1988 *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura*, Madrid, Taurus.
1988 *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal.
1989 *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main, Nueva York, Campus Verlag.
1989 *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Nueva York, Edition Qumram im Campus Verlag.
1992 *Blazing the Trail. Way Marks in the Exploration of Symbols*, Tucson y Londres, The University of Arizona Press.
1994 *et al.*, "Antropología política: una introducción", en *Alteridades. Sobre el conocimiento antropológico*, México, UAM-Iztapalapa, núm. 8, pp. 101-126.

ANTROPOLOGÍA DEL RITUAL se terminó de imprimir en Octubre de 2008 en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V., en papel bond ahuesado de 90 gramos con tipo CG Omega de 10 puntos. El tiraje consta de 1000 ejemplares. La edición se realizó en el Departamento de Publicaciones de la ENAH. El diseño y la revisión editorial estuvieron a cargo de Hilda Jiménez Reséndiz, la corrección de estilo a cargo de Katia Vanessa López González y el cuidado de la edición a cargo de Edit Romero Hernández.